Deutsche Philologie

Schlesische Possendichtung

in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Kurt Kaiser

aus Schrimm

Breslau 1940

Druck von Maretzke & Märtin, Trebnitz i. Schles.

Referent: Professor Dr. Dr. Merker

Korreferent: Professor Dr. Kuhn

Examen rigorosum: 11. Mai 1938

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545807_0024

Einleitung

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts macht sich in der schlesischen Dichtung eine Gattung bemerkbar, die seit Andreas Gryphius nicht mehr in den Vordergrund getreten war — die Posse. Von der Literaturgeschichte im Verhältnis zu anderen deutschen Possendichtungen wenig beachtet, ist sie in der Art, wie sie entsteht und wirkt und sich in das Wesen der schlesischen Dichtung einordnet, einer eingehenden Betrachtung wert. Selbst Karl Holl, der die Gegenden Deutschlands vermerkt, die in diesem Jahrhundert die Posse auf besondere Weise gepflegt haben, übergeht den Anteil der Schlesier an der Possendichtung des 19. Jahrhunderts bis auf einen kurzen Hinweis auf Carl von Holtei, „der nicht nur in seiner heimatlichen Mundart dichtete, sondern auch seiner realistischen Wirklichkeitsfreude im lokalen Vaudeville voll Berliner Jargon die Zügel schießen ließ und damit großen Erfolg erzielte in seinen lustigen „Wienern in Berlin"" [1]). Daß die Geringschätzung der schlesischen Possendichtung kein Einzelfall ist, beweist auch Moritz Enzinger, der die schlesische Posse nur dort einmal beachtet, wo sie sich in die Tradition des Wiener Volksstücks einreiht [2]). Und doch kann die schlesische Possendichtung nicht übergangen werden; allzu deutlich zeigt sie sich auf den Bühnen Deutschlands, auf denen sie neben der Wiener und Berliner Posse einen weiten Raum einnimmt.

---

[1]) K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923, S. 253.

[2]) M. Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, in: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 28/29, Berlin 1918, S. 374.

Nachdem Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie auch der Posse einen Platz in der deutschen Literatur zugewiesen hatte, mehren sich im 18. und 19. Jahrhundert die Stimmen, die versuchen, das Wesen dieser Gattung auch theoretisch in bestimmten Grenzen festzulegen[3]). Ganz allgemein einigt man sich auf die Reihenfolge Posse, Schwank, Lustspiel, Komödie. Der Posse wird in diesem Rahmen das Gebiet der niedersten Komik zugewiesen, einer Komik, die ihre Vorläufer im mittelalterlichen Fastnachtsspiel hat. Die Komik der Posse haftet im Gegensatz zu Lustspiel und Komödie an einem rein äußeren Geschehen. Sie ist für das Auge bestimmt und hat den einzigen Zweck, die Zuschauer zu fröhlichem Lachen zu bringen, ja, in größte Ausgelassenheit zu versetzen. Die Posse wendet sich an ein Publikum, dessen Bildungsstufe nicht besonders hoch und dessen Aufnahmefähigkeit nur gering ist. Gerade weil die Posse so geringe Ansprüche an die geistige Verfassung und den Bildungsstand ihres Publikums stellt, eröffnet sie den weniger vorgebildeten Volksschichten einen Zugang zu den Geschehnissen auf der Bühne. Die enge Verbundenheit der Posse mit ihrem Publikum muß daher mehr als bei anderen Gattungen unserer Literatur vorausgesetzt werden. Die Posse verzichtet dem einfachen Mann aus dem Volke zuliebe auf eine Handlung, die großes psychologisches Verständnis erfordert. Sie will nur den Rausch befreienden Lachens erregen, will die Fröhlichkeit, die das Leid und den Schmerz des Alltags vergessen läßt. Aus diesem Grunde ist es verständlich, daß die Possendichter des beginnenden 19. Jahrhunderts immer wieder die Verbannung des Hanswurst von der deutschen Bühne durch Gottsched beklagen. In der Austreibung dieser lustigen Person sei der deutschen Komödie ein Wesensteil genommen worden, denn gerade der Hanswurst habe der Posse den komischen Hauptcharakter gegeben, ohne den eine Posse in allzu verzettelte

---

[3]) W. Bardeli, Theorie des Lustspiels im 19. Jahrhundert, Eisenach 1935.

Einzelaktionen und oftmals langweilende Szenen verfallen müsse. Karl August West-Schreyvogel, der von 1814—1832 Dramaturg des Burgtheaters war, fordert offen die Wiedereinführung des Hanswurst, die nicht allein eine Angelegenheit der komischen Kunst, sondern auch eine nationale Sache sei[4]). August Wilhelm Bohtz glaubt ebenfalls im Hanswurst die eigentliche Seele des Lustspiels zu sehen und trauert dem Verschwinden dieses Gottes des Lachens nach[5]). Die Posse müsse sich nur von dem Individuellen ihres Humors, ihrer Beschränktheit im Lokalen und Provinziellen befreien, um zu einer höheren Form zu gelangen, an der jeder seine Freude finden könne, es sei denn, er leide an Verbildung des Geschmacks[6]). Auch Friedrich Th. Vischer findet gerechte Worte für die Komik der Posse. Er sieht in ihr die Quelle des gesunden Lachens, aus der das Lustspiel gebildeteren Geschmacks nur schöpfen könne, sieht die enge Verwandtschaft der Posse mit dem Volkslustspiel, wie es in den Wiener Vorstadttheatern seine größte Wirksamkeit erreicht habe[7]). „Den göttlichen Unsinn und den unbeschränkten Mutwillen“[8]), der sich in der Posse offenbart, hält noch Gottfried Keller für die politische Komödie seiner Zeit geeignet. Ihm, der in Berlin dramaturgische Studien trieb, erschienen die Berliner Possen wie die Vorboten einer neuen Komödie.

Bei der Fülle der Possendichtungen, die das 19. Jahrhundert noch aufweist, und der großen Beliebtheit, die sie bei dem Theaterpublikum genießen, ist es kein Wunder, daß sich die Theaterleiter und Ästhetiker zwischen Berlin und Wien immer wieder mit dieser Gattung beschäftigen. Freilich muß dabei festgestellt werden, daß sie oft allzusehr den Standpunkt der

---

[4]) Th. West, Gesammelte Schriften, Braunschweig 1829, II. Abteilung, 1. Theil, S. 218 ff.

[5]) A. W. Bohtz, Über das Komische und die Komödie, Göttingen 1844, S 62.

[6]) A. W. Bohtz, a. a. O. S. 246 ff.

[7]) F. Th. Vischer, Ästhetik, München 1923, VI, § 919.

[8]) H. Hettner, Das moderne Drama, Braunschweig 1851, S. 178.

höheren Bildung einnehmen und daher an dem volkskundlichen Wert der Possendichtung vorübergehen. Dieser aber ist höher als der literarische einzuschätzen. Volkstümliche Kräfte haben sich in dieser Dichtung vorzudrängen versucht, wollten das Erlebnis und Geschehen des Alltags in die Sphäre des Dichterischen heben. Literatur und Volk haben sich verbunden, um den Lebensbereich der Stadt oder des Landes auf die die Welt bedeutenden Bretter zu bringen. An dem Geschick des Possendichters lag es, diese volkstümlichen Kräfte in der heiteren Dichtung wirken zu lassen und sie in der Darbietung eines literarischen Werkes dem Volk in poetischer Verklärung zurückzureichen. Es ist stets ein Zeichen dafür, daß der Possendichter mitten im Volk steht, wenn das Theater von Beifall erdröhnt. Hat er aber mit seiner Posse nur in einen leeren, dem Leben fernen Raum gegriffen, wird die Galerie sein Werk mit Schweigen übergehen und den Vorgängen auf der Bühne ohne wirkliche Anteilnahme beiwohnen. Diese Possen brauchen zu ihrer Wirkung keinen künstlerischen oder auch nur logisch zwingenden Bau. Die Handlung besteht vielmehr zumeist nur aus einem mehr dem zufälligen Augenblick ergebenen als dem Gesetz von Ursache und Wirkung unterworfenen Spiel. Zwanglos reihen sich einzelne Szenen aneinander, die lediglich Etappen der Heiterkeitsausbrüche darstellen. Der Bogen der Spannung ist mäßig angezogen. Schon nach dem ersten Auftritt kann sich der Zuschauer zusammenreimen, wie das Ende aussehen wird. Großen Wert auf psychologische Feinheiten legt die Posse nicht; eher neigt sie dazu, starre Typen auftreten zu lassen — auch hier ihre Verbundenheit mit den alten Possenspielen des Andreas Gryphius nicht verleugnend. Nur selten sind die Charaktere durchgezeichnet. Feinere Pinselstriche und Schattierungen fehlen. Die Personen, die in der Posse auftreten, sind, abgesehen von einigen schrulligen Vertretern des Landadels und des reichen Bürgertums, Männer und Frauen der niederen Stände: Bauern und Handwerker, kleine Rentiers und gaunernde Juden, Schreiber und Knechte in städtischen Dien-

sten, Kellner und Stubenmädchen. Daneben treten in Possen, die dem Bannkreis einer Universitätsstadt entsprossen sind, häufig Studenten auf. Das Komische tritt zuweilen schon äußerlich hervor: in einer roten oder gekrümmten Nase, in tölpelhaften Bewegungen, Ohrfeigen und Prügeln; im Aufeinanderprallen von Gegensätzen und Handlungen. Situationskomik und Wortwitz, Mißverständnisse und Wortverdrehungen, Briefe und Boten helfen den leichten Knoten schürzen, der sich am Ende des Possenspiels in versöhnlicher Weise löst. Die Vereinigung zweier oder mehrerer Liebenden bildet fast ausschließlich das Ziel jeder Possenhandlung. Die Zuschauer gehen mit den Darstellern mit. Sehr bald verteilen sie Zustimmung und Abneigung auf die einzelnen Personen des Stückes, freuen sich an der Dummheit der einen und bangen um das Glück der anderen. Oft erkennen sie in den einzelnen Gestalten auf der Bühne einen Menschen wieder, mit dem sie im Alltag zusammenstehen oder sich bekriegen. Sie begleiten diese oder jene Figur — je mehr sich das Stück seinem Ende zuneigt — bis zum sicher errungenen Glück, von dem sie wünschen, es wäre ihr eigenes, und merken so kaum, daß sie selbst sich, je näher sie diesem glückhaften Ende kommen, desto weiter von ihrem Alltag entfernen. Diese Unstimmigkeit von Wirklichkeit und Poesie, die die Posse nicht verleugnet, nimmt das Publikum willig hin. Am Possendichter liegt es, ihm dieses Mißverhältnis so erträglich wie nur irgend möglich zu machen. Er überbrückt diesen Zwiespalt mit Hilfe der Freude und Fröhlichkeit, die dem Zuschauer noch bis in seinen Werktag hinein nachklingt. Es ist eine heitere Wirklichkeit, die der Possendichter seinen Werken zugrunde legt, aber eben doch die Wirklichkeit, die an allen Ecken und Enden hervorschaut. Bohtz hatte sich gegen A. W. Schlegels Lustspieltheorie gewandt und gefordert, die Komödie solle ein treues Bild der Wirklichkeit geben. Das Komische müsse aus dem Alltag und seinen Menschen gegriffen werden, Sitten und Motive der Zeit müßten widergespiegelt, das Lokalkolorit gezeichnet werden, kurz, ein Porträt der Wirklichkeit, des Mensch-

lichen und Allzumenschlichen solle das Lustspiel sein[9]). Allerdings läßt Bohtz über die Eigenart der Possenkomik keine näheren Erklärungen folgen. Wir werden später noch einmal auf seine Ausführungen zurückkommen, wenn wir die theoretischen Bemerkungen Carl von Holteis und Heinrich Laubes über die Posse behandeln.

Das 19. Jahrhundert zeigt nur noch dort Possen, wo die volkstümlichen Kräfte noch fähig sind, Dichter hervorzubringen oder anzuregen, die mit dem Leben des Volkes vertraut sind. Karl Holl hat diese Bezirke in Deutschland aufgezählt und nennt Südwestdeutschland (Straßburg — Köln — Schwaben), Norddeutschland (Berlin — Hamburg), Mitteldeutschland (Frankfurt a. M. — Darmstadt) und Wien[10]). In ihren Erscheinungsformen ist diese deutsche Possendichtung so mannigfaltig wie das Volkstum, in dem sie verankert ist. Mehr als in anderen Gattungen unserer Literatur bildet in der Possendichtung des 19. Jahrhunderts noch das stammliche Gefüge des deutschen Volkes die Grundlage dichterischen Schaffens, und Josef Nadlers Literaturgeschichte[11]) muß daher methodisch die Voraussetzung für alle Betrachtungen dieser Gattung bilden. Moritz Enzinger und Karl Holl haben denn auch kein Hehl daraus gemacht, daß sie von Nadler ausgingen, als sie das Wiener Volksstück und die verschiedenen regionalen Bereiche der Posse beschrieben. Beide haben die stammestümlichen Kräfte bloßzulegen versucht und Entstehung und Wachstum dieser Gattung in enger Verbindung mit dem Volkstum gesehen. Das Fastnachtsspiel und die Hanswurstiaden waren nun einmal echte deutsche Komödien. In den Haupt- und Staatsaktionen machten sich die Hanswurste und Harlekine breit, bis weit in das 18. Jahrhundert hinein halten sich namentlich die Possenspiele

---

[9]) A. W. Bohtz, a. a. O. S. 183.

[10]) K. Holl, a. a. O. S. 239—260.

[11]) J. Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg, 2. Aufl. (4 Bände), 1929—1932.

des Andreas Gryphius[12]). Als Gottsched im Zuge seiner Theaterreform den Hanswurst von der Bühne verjagt, wird dadurch der deutschen Komödie eine bewährte Kraftquelle genommen. Durch die Vertreibung des Hanswurst verlieren die Possen ihren Mittelpunkt und Halt. Dafür wird dem Einfluß der französischen Lustspiele, der sich noch bis in das 19. Jahrhundert sehr zum Schaden des deutschen bodenständigen Lustspiels auswirkt, Tor und Tür geöffnet. Ganz freilich waren Hanswurst und seine Possenspiele nicht von den deutschen Theatern zu vertreiben; der lustige Spaßmacher, von dem Christian Weise sagte, er vertrete gleichsam die Stelle der allgemeinen satirischen Inklination[13]), schafft sich, aus Nord- und Süddeutschland vertrieben, besonders in Wien eine Wirkungsstätte. Lessing, der in Breslau dem effektsicheren Lustspieldichter Brandes gegenüber den bezeichnenden Ausspruch tat, „er sähe lieber eine gesunde rohe Posse als ein lahmes oder krankes Lust- und Trauerspiel"[14]), nannte im 17. Literaturbriefe die Verbannung des Hanswurst durch Gottsched „selbst die größte Harlekinade, die jemals gespielt worden"[15]). 1761 verteidigt dann Justus Möser aus seinem tiefen Empfinden für alles National-Wurzelhafte heraus das Groteskkomische und die lustige Person[16]). Dann nahm sich die Romantik der volkstümlichen Komödie an und führte sie zu einer neuen Blütezeit. Holl sieht in der Neigung der Romantik zum Volkstümlichen eine die Possendichtung fördernde Kraft. Die intensive Anteilnahme an der Vergangenheit habe gleichzeitig mit dem Druck des politischen Unglücks, das über die deutschen Staaten hereingebrochen sei,

---

[12]) W. Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des deutschen Lustspiels, Halle 1879, S. 9.

[13]) Ch. Weise, Lust und Nutz der spielenden Jugend, Leipzig 1690. Zitiert bei 1) S. 18.

[14]) M. Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters I (1522—1841), Berlin 1898, S. 50.

[15]) Lessing, Werke (herausgegeben von Hempel), IX, S. 81.

[16]) J. Möser, Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen, 1761.

den Sinn für das Nationale, Volkstümliche, Stämmische geweckt. Damit sei eine Liebe zum Kleinen, die Andacht vor dem Unbedeutenden und die Vorliebe für das Eigenartige aufgekommen[17]). In allem Einstmaligen und Entschwundenen habe man sentimentalisch das Gute und Gesunde erblickt. Hieraus sei zusammen mit dem erwachenden Nationalgefühl das Interesse am Lokalen und die Freude an der Dialektsprache entstanden, die zu einer bewußt naiven Volkskunst führten[18]).

Hat man allein die von Holl bezeichneten Possenkreise im Auge, so kann diese Erklärung befriedigen. Die romantische Lokalposse — wie sie auch Schlesien kennt — begnügt sich auch mit einer Wirksamkeit in engen lokalen Grenzen (Stadt oder nähere Umgebung der Stadt). Mit den Lebensgewohnheiten der Stadt aufs engste vertraut, mit dem besonderen Kolorit ihres Ortes bekannt, will sie ein Spiegel für die sein, die sich selbst darin wiederzuerkennen vermögen. In der heimatlichen Mundart spricht sie sich über Dinge aus, die eben nur von ihren dialektvertrauten Zuhörern in vollem Umfange begriffen und belacht werden können. Zum Aufkommen und zur weiteren Entfaltung einer romantischen Lokalposse gehört: daß eine Stadt da ist, die mit ihrem Volkstum noch lebendige Verbindung hat; daß diese Stadt ein Theater besitzt, auf dessen Bühne die Lokalposse auch aufgeführt wird; daß in diesem Theater Schauspieler sind, die am besten selbst aus dieser Stadt hervorgegangen sind, zumindest aber die Lebensgewohnheiten und die Mundart der Menschen, zu denen sie von der Bühne herab sprechen sollen, genau kennen; daß diese Stadt in der Lage ist, von Zeit zu Zeit Dichter hervorzubringen, die den Alltag ihrer Mitmenschen in das Reich der Kunst und des Theatralischen zu heben imstande sind. Solche Posse ist eigentlich nur in einer deutschen Stadt zu höchster Vollkommenheit und langer Blüte gekommen: in Wien. Den anderen deutschen Possenkreisen war beschieden, nur eine kleine

[17]) K. Holl, a. a. O. S. 238.
[18]) K. Holl, a. a. O. S. 239.

Zeitspanne lang das Lokalstück in den Mittelpunkt des Repertoires zu stellen. Darmstadt erreichte so mit dem „Datterich" Ernst Elias Niebergalls im Jahre 1841 den Höhepunkt.

Die schlesische Possendichtung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — sie verteilt sich auf die Jahre 1810—1860 und umfaßt die Dichter Karl Schall, Willibald Alexis, Karl Boromäus Alexander Sessa, Heinrich Laube, Carl von Holtei, Josef Thamm, Karl Geisheim, Ernst Raupach, Gustav Räder, Jgnaz Julius Lasker und David Kalisch — fügt sich in den Rahmen der deutschen Possendichtung insoweit ein, als sie die alte Tradition des Possenspiels und des Hanswursts zur Grundlage ihrer Entstehung hat. In dem Lande, das den Andreas Gryphius hervorbrachte, nimmt das kein Wunder. Es wird nur zu fragen sein, ob diese Tradition noch so lebendig war, daß sie auf ihrer zwei Jahrhunderte zurückliegenden Gründung eine neue Dichtung aus eigenen Kräften aufbauen konnte. Obwohl die Rückerinnerung an die alten schlesischen Possen von Gryphius zweifellos noch vorhanden war, muß diese Frage doch verneint werden. Es erweist sich vielmehr, daß die vom Politischen her bestimmten Einflüsse sich als ungleich stärker erweisen als die an die schlesischen Ursprünge anknüpfende literarische Tradition und diese in den Hintergrund treten lassen. Die Nähe Wiens und seiner Volkstheater macht sich in den schlesischen Posse unverkennbar und tonangebend bemerkbar. Noch wirken die politischen und kulturellen Zusammenhänge des schlesischen Raumes mit dem österreichischen Lande und können die jahrhundertelange Zusammengehörigkeit nicht verleugnen [19]). Aber während sich die schlesische Posse noch von den Kräften des Wiener Volksstückes nährt, fühlt sie sich bereits so stark, selbst Anregungen zu geben und der preußischen Hauptstadt und der sächsischen Metropole zu einer eigenen Possenliteratur zu verhelfen. Es wird zu beweisen sein, daß sich die schlesische Posse nicht allein mit einem Wirken in ihrer

[19]) Siehe: Goedeke XIII, § 341, Schlesien, S. 196—198.

Landeshauptstadt Breslau und im schlesischen Raum begnügt, daß sie vielmehr in dem Dreieck Berlin—Wien—Breslau ihren Wirkungsbereich hat, auch hier wieder den neuen, aus den Freiheitskriegen geborenen politischen Ideen folgend, die sich besonders in dem Wunsche nach einem Nationaltheater kundtun. Daneben wird der Einfluß der französischen Vaudevilletheater, mit dem sich auch die schlesische Possendichtung auseinanderzusetzen hat, und die mannigfaltigen Einwirkungen, die der Geist des Biedermeier an diese Dichtung abgibt, aufgezeigt werden. Schließlich ist darauf hinzuweisen, daß die Romantik auch in Schlesien den Gebrauch der Mundart in der Dichtung und die Wendung zum Lokalen und Stämmischen gefördert hat, ja, daß sie erst jene eigentümlich schlesische Verquickung von realistisch gezeichneten Alltagsgeschehnissen und romantisch geschauten Bildern und Gleichnissen ermöglicht, von denen noch die Dramen Gerhart Hauptmanns zeugen. Nadler hat den schlesischen Theaterwillen mit Recht auch von Raupachs Possen und Holteis „gegenständlichen Zustandsschilderungen" ausgehen sehen[20]). Schlesien beginnt zu Anfang des 19. Jahrhunderts von neuem seinen Anteil an deutscher Poesie geltend zu machen und setzt mit seiner Possendichtung die große Überlieferung volksnaher Dichtung fort.

Karl Schall.

Jahr und Inhalt der ersten schlesischen Posse sind unbekannt. Der auch sonst für das schlesische Geistesleben bedeutsame Breslauer Kritiker Karl Schall (1780—1833) schrieb sie unter dem Titel „Kunst und Natur" oder „Die drei Pumpernickel"[21]). Das Stück wird von Kahlert als eine Art Fortsetzung einer bekannten Wiener Posse[22]) angesehen, und zwar ver-

[20]) J. Nadler, a. a. O. IV, S. 717 ff.

[21]) Goedeke IX, S. 486.

[22]) A. Kahlert, Carl Schalls nachgelassene Reime und Rätsel, Breslau 1849, S. 14.

mutet er, daß es sich dabei um die Posse Matthäus Stegmeyers „Rochus Pumpernickel" (1809) handelt. Stegmeyers Posse, die Anregungen Hafners („Der Furchtsame", 1764) und Molières verrät, behandelt die Heilung eines eingebildeten Kranken. Ob, wie naheliegt, „Kunst und Natur" in Schalls Posse die ärztliche Heilkunst und die menschliche Natur ausdrücken, kann nicht bewiesen werden. Stegmeyer ließ noch eine weitere Posse „Die Familie Pumpernickel" folgen. Diese Posse ist aber in Breslau nicht aufgeführt worden. Dagegen wurde „Rochus Pumpernickel" in Breslau am 11. August 1809 gegeben. Die Titelrolle, die Ludwig Devrient spielte, wirkte noch Jahrzehnte nach seinem Fortgang in der Erinnerung der Breslauer fort[23]). Unter dem Eindruck dieses Theaterstücks hat wahrscheinlich auch Schall seine Posse geschrieben. Der Opernkapellmeister Gottlieb Benedikt Bierey schrieb dazu die Musik; vielleicht hat er, der 1808 aus Wien kam, auch Schall zur Possendichtung aufgefordert. Iffland brachte Schalls Posse später in Berlin auf die Bretter. Das Stück wird also zwischen die beiden Stegmeyerschen Possen — um das Jahr 1809 — anzusetzen sein. Schon bei dieser ersten schlesischen Posse zeigt sich die enge Verbundenheit zwischen der volkstümlichen Dichtung Schlesiens und Österreichs, die nicht nur im Übernehmen von Motiven und Vorlagen, sondern auch im Austausch künstlerischer Kräfte besteht. Dieses Verhältnis beruht aber auf Wechselseitigkeit. Es ist nicht so, daß Schlesien nur der nehmende Teil, Wien aber allein der gebende ist. In der Geschichte des Wiener Theaters sind die Schlesier mit großen Leistungen vertreten. Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an Josef Stranitzky, der aus Schweidnitz stammt und 1708 das erste deutsche, fest an einen Ort gebundene Theater gründete, der dem Hanswurst eine neue Gestalt gab und in dieser Rolle Wien begeisterte. Auch nach dem Siebenjährigen Krieg nehmen die engen kulturellen Beziehungen zwischen Schlesien und Wien

---

[23]) M. Schlesinger, a. a. O. S. 119.

kein Ende; der Austausch von Schauspielern und Komponisten ist rege[24]). Stoffe und Motive wandern über die Grenzen, werden verarbeitet und umgebildet. Schalls Posse bietet dafür ein charakteristisches Beispiel. Es ist schade, daß Schall sich nicht weiter der Possendichtung widmete, daß vielmehr seine späteren Lustspiele an Volkstümlichkeit und Ursprünglichkeit verloren. Laube, der mit Schall Gespräche über das Lustspiel führte, sieht den Grund darin, daß Schall Autodidakt war, dessen ewiges Feilen an seinen Arbeiten ein Fehler gewesen sei und sein einfaches, natürliches Lustspieltalent verdorben habe. Darum schöpfte er auch mehr aus der Literatur und der Theaterwelt als unmittelbar aus dem vollen Leben[25]). Der Mann, der selbst ein Stück saftigen, urwüchsigen Lebens war und den seine Zeitgenossen daher einen „Freudenmarschall" nannten, ging für das lebendige Volkstheater verloren.

Karl Boromäus Sessa.

Auch dem zweiten schlesischen Possendichter war nur eine kurze Wirkungszeit bestimmt. Aber diese Zeit genügte doch, den Namen Karl Boromäus Sessas (1787—1813) bis über Schlesiens Grenzen hinweg bekannt zu machen. Es ist an der Zeit, das Urteil über Sessa und seine vielgenannte Judenposse einer Berichtigung zu unterziehen und sein Werk nicht, wie seine Zeitgenossen es taten, von konfessioneller, sondern von völkischer Warte her zu sehen. Die Fabel der Posse beruht auf einer wahren Begebenheit, die sich in Breslau zutrug[26]). Der Stoff sollte zuerst für ein Marionettenspiel verwendet werden, der Plan wurde aber umgeworfen, und es entstand die Posse, die Sessa ironisch und nach Analogie so vieler französischer Lustspiele, die den Namen „ecole" führen, „Die Ju-

[24]) Einzelheiten bietet: M. Schlesinger, a. a. O.

[25]) H. Laube, Erinnerungen I (1810—1840), Ausgabe Houben, VIII, S. 127 ff.

[26]) Literarische Beilage zu den Schlesischen Provinzialblättern auf das Jahr 1816, S. 273—278.

denschule" nannte. Der Schauspieler Ludwig Devrient, der es in der Darstellung von Judenrollen aller Art zu vollendeter Meisterschaft gebracht hat, nahm sich dieser Posse an und spielte bei der Uraufführung am 11. Februar 1813 im Breslauer Stadttheater die Hauptrolle — den Jacob Hirsch. Der preußische König wohnte den ersten beiden Vorstellungen bei. Nach der dritten Aufführung erhielt aber die Direktion von Hardenberg die Weisung, das Stück nicht weiter aufzuführen. Im Verlauf der außerordentlichen Weltereignisse wurde das Schicksal eines kleinen Theaterstückes natürlich wenig beachtet. Erst nach dem großen „Skandal", den Sessas Posse — nun unter dem Titel „Unser Verkehr" — bei ihrer Berliner Aufführung (1815)[27]) hervorrief, erschien die Posse auch wieder auf der Breslauer Bühne, auf der sie vom 19. März bis 9. September 1816 zwölfmal gespielt wurde, und zwar vor ausverkauftem Hause. Sessas Posse ist über viele deutsche Bühnen gegangen; Carl von Holtei begegnete ihr, als er 1815 als freiwilliger Jäger nach Halberstadt kam und dort der Vorstellung einer Magdeburger Schauspielergesellschaft beiwohnte[28]). Sessas Posse hat ihre Wurzeln im Breslauer Judentum. Die Gegend um den Roßmarkt und die Antonienstraße tritt in geradezu plastischer Weise hervor. Das Stück ist also eine Lokalposse. Wie später Niebergall in seinem „Datterich" (1841) die Existenz der Darmstädter Juden bestätigt, wenn er jüdische Ausdrücke in die Handlung flicht, so tritt auch in Sessas Posse das starke und aufdringliche ostjüdische Element der schlesischen Landeshauptstadt hervor. Entscheidend ist, daß in Sessas Posse — die er unter dem Pseudonym Samson Eidex uraufführte — zum ersten Male in der deutschen Literatur in einem Theaterstück außer drei nebensächlichen Figuren nur Juden auftreten. Die Mißachtung der Juden, die in hervorragendem Maße in den komischen Zwischenspielen der mittelalterlichen Oster- und Passionsspiele und später in weltlichen Komödien ihren Niederschlag gefunden

[27]) Zeitung für die elegante Welt, Leipzig 1815, Nr. 218 ff.
[28]) C. Holtei, Vierzig Jahre, 1844—1850, II, S. 181.

hatte, war unter dem Einfluß der aufklärerischen Toleranzstimmung auf literarischem Gebiete seit Lessings „Nathan", in der Lustspielgattung schon seit Lessings Einakter „Die Juden" (1749), einer gründlichen Revision unterworfen worden. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden wieder im Volke Stimmen laut, die eine Gleichberechtigung der Juden ablehnen. Allerdings werden diese steigenden Abwehrneigungen mit Hilfe der Zensur und der in der Literatur und Presse großwerdenden jüdischen Intelligenz geflissentlich unterdrückt. So verbietet die Wiener Zensurbehörde die Aufführung der Posse „Unser Verkehr" nicht nur in der österreichischen Hauptstadt, sondern sie macht auch den Gouverneur von Lemberg darauf aufmerksam, daß dieses Stück „in einem gegen die Juden äußerst gehässigen Tone abgefaßt" ist und auch „in moralischer und besonders in religiöser Beziehung anstößig erscheint"[29]). Graf Sedlnitzky berichtete dem Kaiser am 16. November 1816 über Sessas Judenposse, sie sei so geartet, „daß sie die Abneigung und Gehässigkeit zwischen Christen und Juden vermehren dürfte", worauf der Kaiser die Aufführung des Stückes untersagte[30]). In Berlin entstand ein Gegenstück zu Sessas Posse „Edelmut und Schlechtsinn" von Wichmann (1815), in dem Christen als nichtswürdige Schurken und Juden als Muster von Edelmut geschildert wurden. Alle Rezensenten warfen Sessa vor allem die Gehässigkeit vor, mit der sein Stück geschrieben worden sei. Dabei wurde übersehen, daß grobe Zeichnung und grelles Kolorit ein Wesensteil dieser Gattung bilden, und der komische Dichter durchaus nicht sine ira zu schreiben verpflichtet ist. Vor allem aber gehen die Zeitgenossen Sessas an die Posse vom religiösen, nicht vom völkischen Standpunkt heran.

Sessa hatte in Breslau genug Gelegenheit, dem Treiben der Juden aus nächster Nähe zuzuschauen. Er beobachtete sehr

[29]) Karl Glossig, Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801—20), in: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, 25. Jahrgang, Wien 1915, S. 254.

[30]) Zur Geschichte der Theater Wiens, a. a. O. S. 321.

scharf ihre Gewohnheiten und entwarf in seiner Posse ein wahrhaft typisches Bild jüdischen Lebens. Die Handlung gruppiert sich, wie so oft in der schlesischen Literatur — in Holteis Posse „Ein Achtel vom großen Los", in Weisflogs Erzählung „Das große Los" —, um ein Lotterielos. Jacob, der Sohn eines armen Breslauer Trödeljuden, spielt heimlich in der Lotterie. Als er von seinem Vater auf die Wanderschaft geschickt wird und eine Dienerstellung bei einem reichen Juden annimmt, dessen Tochter er abgöttisch liebt, ereilt ihn die Nachricht, der Hauptgewinn sei auf seine Losnummer gefallen. Sofort ändert sich die Situation. Der Vater, der ihm eben noch die Tür wies, nimmt ihn wieder in Ehren auf. Der reiche Jude, der ihn eben noch als Diener annehmen wollte und von einer Heirat Jacobs mit seiner Tochter nichts wissen wollte, bietet ihm nun eine Teilhaberschaft an seinem Bankgeschäft und die Hand seiner Tochter an. Mitten in den Freudentaumel hinein, an dem die ganze Judenschaft teilnimmt, stürzt der Lotterieeinnehmer mit der Nachricht, er habe sich in der Losnummer geirrt. Sogleich ändert sich wieder das Bild. Eine Heirat mit der reichen Jüdin und eine Kompagnonstelle kommen für den Sohn des Trödeljuden nun nicht mehr in Frage. Der „Schwiegervater" ist genau so hochmütig abweisend wie zuvor. Wohl oder übel muß Jacob seine Wanderschaft, die seine Fähigkeit zum Schacher auf die Probe stellen sollte, antreten. Mehr als die Handlung aber fesseln die Charaktere, die Sessa in seiner Posse auftreten läßt. Der Bankier Polckwitzer ist der Typ des „gebildeten" Juden. Früher selbst ein Schacherjude, der mit alten Knöpfen handelte, hat er sich nun so etwas wie Bildung anzueignen versucht. „Ich bin ä reicher Mann, ich besitze feine Lebensart, ich känns doch gleich tun den Kavalieren, die haben äne Kapelle von Bedienten. — Ich will doch haben in meinem Dienst än schönen Geist! Ich well was tun für die Wissenschaften!" Mit diesen und ähnlichen Worten streicht er immer wieder seinen Bildungseifer heraus. Er versucht, Jacob zu seinem „valet de chambre" zu machen, der Lobgedichte auf sein

Haus macht. Abends beim Souper fin unterhält er sich mit den großen Herren, „mit denen ich mach Geschäfte", und mit den „schönen Geistern, die machen meiner Tochter den Hof". Diese Tochter (Lydie), sein „Hauptkapital", hat angenehme Manieren und singt Mozart-Lieder. Polckwitzer will, daß sie Unterricht in Französisch und Klavierspiel erhält. Sie selbst schwärmt von Bällen, Promenaden und Visiten, von Stunden, in denen sie mit einer erlesenen Gesellschaft die Neuigkeiten des Tages, die „chronique scandaleuse", bespricht. Als Jacob ihr zum zweiten Male seine Liebe gestehen will, unterbricht sie ihn: „Ich weiß, mei Lieber, Sie haben das große Los gewonnen." Auf der anderen Seite steht der Trödeljude Abraham Hirsch, ein Sinnbild der Stufe, auf der auch der reiche Bankier einst stand. Sein Motto: „Raisen is ä Vergnügen, Geschäfte machen is ä graußes Vergnügen, Persente nehmen is ä gor graußes Vergnügen." Seinem Sohne gibt er außer einem Sack falscher Groschen und zehn lumpigen Talern, einem alten Fuchspelz und anderen Kleiderlumpen nur jüdische Geschäftsgrundsätze mit auf den Weg. Sein Sohn hat etwa die Mittelstufe zwischen dem Haus des reichen Polckwitzer und der Trödelbude seines Vaters erreicht. Er fühlt sich zur Dichtkunst hingezogen. Eine merkwürdige Gestalt geht noch in Isidorus Morgenländer durch die Szenen dieser Posse. Jacob erkennt in ihm einen ehemaligen Ochsenhändler wieder. Isidorus aber hat diese Epoche seines Lebens, die „mystisch, idyllisch und romantisch" hinter ihm liegt, überwunden. Seine Lebensgeschichte schildert er folgendermaßen: „Unter den Ochsen meines Vaters ward ich auferzogen und lebte ein stilles nomadisches Leben wie die ersten Menschen im Stande der Unschuld, objektiv und von der Natur noch nicht getrennt. Aber wie in jenen Chaldäern und Hebräern, unseren Urvätern, in ihrer Beschauung eine Ahnung des Höchsten erwachte — so in mir! Ich verließ meine Ochsen und suchte die Weisheit... Ich bin gereist auf Akademien und Universitäten; ich bin gewesen in Halle und Jena, in Marburg und Würzburg, in Bam-

berg und Heidelberg, in Königsberg und Wittenberg, in Leipzig und Helmstädt, in Tübingen und Göttingen, in Breslau und Krakau, in Padua und Pavia... Ja, ich bin geworden Doktor!" Die Komik dieses studierten jüdischen Weisen hat den Gipfel erreicht, als Morgenländer stolz sagt: „Als deutscher Jüngling lernt ich fechten mit dem Haurapier." Wenige Augenblicke später bricht sein jüdischer Händlergeist durch, als er sich nicht scheut, den reichgewordenen Jacob um ein paar Silberlinge anzugehen. Sessa hatte diese Figur nicht erfunden. In dem Breslauer Sanitätsarzt Guttentag ist das Original zu dieser wirksamen Bühnengestalt zu suchen [31]).

Hinter all dieser possenhaften Komik verbirgt sich aber auch der Ernst jener Entwicklung, die zu Lebzeiten Sessas ihren Anfang nahm und in Heine und den Berliner jüdischen Salons ihren Höhepunkt erreichte — das Emporkommen der Juden in der deutschen Bildung. Die Gleichstellung der Juden, die sich in der Zeit von 1808—1813 vollzog und mit dem Edikt Hardenbergs vom 11. März 1812 ihre verhängnisvolle amtliche Form annahm, war im Volke nur mit großem Mißtrauen beobachtet worden. Gerade Schlesien hatte in den Hungerjahren der Kriege Napoleons die jüdische Geldmacht und den Wucher kennengelernt. Bereits im Jahre 1803 hatte sich der Breslauer Schriftleiter Karl Grüttenauer mit seiner Schrift „Wider die Juden" zum Dolmetsch weitester Volkskreise gemacht. Nun zeigte Sessa die Gefahr auf, die der deutschen Bildung aus jenen Judenvierteln, wie sie Breslau aufwies, erwuchs. Ohne Prüderie hat er die materialistische Lebensauffassung und die geschickte Anpassungsfähigkeit des Judentums dargelegt. Schlesinger tadelt an Sessas Erstlingswerk allerdings die wenig vornehme Gesinnung [32]); Ring nennt die Posse gar ein elendes Machwerk [33]); klarer erkennt Geiger die Bedeutung dieser Posse, die er als Signal der „Hephep-Periode" bezeichnet, die in der

31) Max Ring, Erinnerungen, Berlin 1898, I, S. 79 ff.
32) M. Schlesinger, a. a. O. S. 131.
33) M. Ring, a. a. O. I, S. 79.

deutschen Literatur mit Sessa einsetze und zu der besonders die Dramen und Romane des Berliners Julius von Voß zu rechnen seien[34]). Wir sehen heute in Sessas Posse die in unserer Literaturgeschichte seltene Erscheinung, daß in einem Theaterstück ein Dichter sich bewußt der Belange seines Volkes annimmt, sie in volkstümlicher, und damit äußerst wirksamer, Weise an die Öffentlichkeit bringt und somit eine Tat vollbringt, die über das Literarische hinausgreifend, politischen Wert gewinnt.

Daß Sessa für das Verfassen von Volksstücken sehr talentiert war, beweisen auch seine beiden nachgelassenen Possen „Die Luftschiffer" und „Die Sonntagsperücke". „Die Luftschiffer" gab 1824 Holtei heraus[35]). Das Glück zweier junger Menschen soll in dieser Posse gesichert werden. Den Liebenden stehen zwei komische Käuze im Wege, die Gutsbesitzer Süßmilch und Schmalz, von denen der eine sogar die Absicht hat, das Mädchen Luise zu heiraten. Der Hang der beiden Alten zu außerordentlichen und unerhörten Dingen, der sie schon nahe an einen finanziellen Bankerott geführt hat, wird von dem listigen Studenten Karl geschickt ausgenützt. Karl verkleidet sich — die Verkleidung ist ja ein beliebtes Mittel der Possenkomik und wird uns immer wieder begegnen — in einen reisenden Professor der Physik, wird von den von Entdeckungen und Erfindungen träumenden Alten freundlich aufgenommen. Er veranlaßt sie zu einer Luftreise, die ihnen zu außerordentlichem Ruhm und Ansehen verhelfen, in Wirklichkeit sie aber neuer Lächerlichkeit preisgeben soll. Die Rolle des Hanswurst übernimmt der Diener Habakuk, dessen Sündenbeichte während der Luftreise von herzhafter Komik ist. Die Luftreise bildet überhaupt das Kernstück dieser Posse. Zum ersten Male erscheint in der schlesischen Theatergeschichte eine technische Neuheit wie der Luftballon auf der Bühne. Sessa versucht

[34]) L. Geiger, Die deutsche Literatur und die Juden, Berlin 1910, S. 21.

[35]) Jahrbuch deutscher Nachspiele. Herausgeg. von Carl von Holtei, III. Jahrg., Breslau 1824.

also, so modern wie irgend möglich auf der Bühne zu sein, Tagesereignisse und Gegenwartsdinge in das Gebiet des Theatralischen einzubeziehen und so die Posse möglichst aktuell und lebendig dem Zuschauer darzubieten. Parallel zu dem im Jahre 1783 in Paris aufgestiegenen Ballon, der einen Hammel, einen Hahn und eine Ente im Korb mit sich führte, stellt Sessa ebenfalls, wenn auch nicht drei tierische, so doch drei menschliche Gestalten — die in ihrer geistigen Verfassung aber durchaus mit dem Hammel, der Ente und dem Hahn verglichen werden können — in die Montgolfiere. Signalflagge und Sandsack sind nicht vergessen und treten während der „Fahrt" in volle Tätigkeit. Das Vergnügen an dieser Reise, die sich Sessa auf der Bühne wohl als ein Hin- und Herzerren des Ballons dachte, geht aber an der unvorhergesehenen Frage zugrunde, wie kommen die drei aus der Luft wieder herunter? In dieser totgeweihten Lage gibt nun der Diener Habakuk, angeweht vom Geist der jenseitigen Welt, sein Sündenregister bekannt, das ihn als Betrüger und Schmarotzer übelster Art erscheinen läßt. Endlich merken die Luftschiffer, denen vor dem Aufstieg die Augen zugebunden worden waren, in welcher Lage sie sich befinden. Sie sehen sich von neuem der Lächerlichkeit preisgegeben, und so bleibt ihnen nichts anderes übrig, als in die Heirat Luisens und Karls einzuwilligen. Mit Sessas „Luftschiffern" beginnen die Studenten in der schlesischen Posse eine wesentliche Rolle zu spielen. Die Verbundenheit der Universität mit der Stadt Breslau kommt in der schlesischen Possendichtung immer wieder zum Ausdruck. Der Gebrauch eines so modernen Requisits wie der Montgolfiere bleibt durchaus in realistischen Grenzen und lehnt sich nicht an die phantastischen Szenenvorgänge und Bühnenbilder des Wiener Zauberstückes an. Räder benutzte später in seiner Posse „Flick und Flock" ebenfalls einen Ballon, ließ ihn aber nur im Hintergrund des Geschehens über die Bühne fliegen. Sessa kann sich auch in den „Luftschiffern" einige Seitenhiebe auf seine Zeit, ihre politischen und literarischen Erscheinungen nicht ersparen. Karl

bezeichnet seine beiden Widersacher als „wahre jetzige Deutsche, bei denen sich jeder Lügner Glauben verschaffen kann" (2. Auftritt). Die Propheten sind nun einmal an der Tagesordnung, „in der Poesie und Politik, in der Philosophie und Staatswissenschaft, in der Physik und Ökonomie, in der Taktik und Pädagogik". Die beiden Alten bringen schon in ihren Namen — Süßmilch und Schmalz — ihre Neigung zu der versüßlichten und verschwärmten Romantik zum Ausdruck, die zu Sessas Zeit sich breitzumachen begann. Die Sitte, den Charakter der Personen schon im Namen anzudeuten, die über den „Spektator" und andere moralische Zeitschriften in die deutschen Lustspiele der Neuberin gelangte[36]), führt Sessa in die schlesische Possendichtung ein. Erfrischende Worte gegen die „Romantik" einer Entführung legt Sessa der jugendlichen Luise in den Mund: „Nur keine Entführung", bittet sie ihren Karl, „ein Streich, der in tausend Romanen und Komödien vorgegangen ist; eine alberne langweilige Mondscheinszene, eine schläfrige Nachtreise, auf der man sich und seiner Zärtlichkeit den Schnupfen holt, sollen mich nicht zu der Ihrigen machen" (2. Auftritt). Holtei wendet sich später ebenfalls gegen die falsche Mondscheinsentimentalität. Neben einem kleinen Seitenhieb gegen das Judentum — Schmalz fürchtet in dem verkleideten Karl einen jüdischen Gläubiger — wird das Jesuitentum kurz verspottet. „Der Zweck adelt die Mittel; das ist Jesuitenmoral", sagt Karl bei der Entwicklung seines listigen Planes (2. Auftritt). Die alte, aus den Fastnachtsspielen übernommene Sitte, etwas über das Spiel selbst auszusagen, womöglich noch mit einer Wendung an das Publikum, hat in Sessas „Luftschiffern" Eingang gefunden. Im ersten Aufzug erscheint Karl und spricht: „Das Possenspiel ist vorbereitet; da bin ich selbst, um die Rollen an meine Mitspieler zu verteilen. Glück und List! steht meiner Liebe bei! Luise muß die Meine werden." Auf diese Art werden die Zuschauer gleich zu Beginn des Spiels über das Ziel der Posse unterrichtet.

[36]) W. Creizenach, a. a. O. S. 32 ff.

In der Posse „Die Sonntagsperücke“ [37]) führt Sessa einen listigen Dorfschulmeister vor, der sich mit allerlei Ränkespiel in den Besitz einer jungen Witwe bringen will. Mit Betrug und Verleumdung versucht er, den Nebenbuhler auszuschalten. Er erscheint der Witwe nachts als Geist ihres verstorbenen Mannes und fordert sie in des Verblichenen Namen auf, den Lehrer zu ehelichen. Ein gefälschter Brief — ein beliebtes Mittel der Posse, Verwicklungen zu erzeugen, aber auch zu lösen — soll der jungen Frau die Untreue des Favoriten beweisen. Alles geht scheinbar gut, bis ganz unvermutet der Nebenbuhler heimkehrt und das Lügengespinst zerreißt. Die Perücke, die der Schulmeister unglückseligerweise verlieren muß, spielt in dem Stück eine große Rolle. Ähnlich ist es in Kleists „Zerbrochenem Krug“. Ob diese Posse und die „Luftschiffer“ jemals aufgeführt worden sind, konnte nicht festgestellt werden; beide Stücke wären es jedenfalls wert gewesen, auf die Bretter zu kommen.

Carl von Holtei.

Was dem schlesischen Raum fehlte, war eine geistige Metropole, in der sich die dichterischen Kräfte kristallisieren konnten. Seit dem Siege Friedrichs II. versuchte Schlesien sich auch geistig von Österreich zu lösen und nach Preußen hin zu orientieren. Einem magnetischen Kraftfeld glich das Land, in dem sich die widerstrebenden Kräfte nach zwei Polen zu ordnen hatten — nach Berlin oder Wien. Daß die schlesische Dichtung mit Wien seit altersher enge kulturelle Beziehungen aufrecht erhielt, ist bereits gesagt worden. Politisch tritt zu Beginn des 19. Jahrhunderts für Schlesien nun immer mehr Berlin in den Vordergrund. Im Streit dieser Kräfte ist es für die schlesischen Volksschriftsteller schwer, sich auf ihrem heimatlichen Boden zu halten, zumal ihnen der schlesische Raum nicht die Wirkungs-

[37]) Im „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele“. Herausg. von Carl von Holtei, Berlin 1825, IV. Jahrg.

möglichkeiten bieten kann wie Berlin mit seinem Königstädter Volkstheater und Wien mit seinen Vorstadtbühnen. Schlesien hat nun einmal in Breslau nicht den kulturellen Mittelpunkt wie Österreich in Wien und der deutsche Norden in Berlin. Gegen die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich entwickelnden literarischen Zeitströmungen verhielt sich Breslau auffallend kühl und abweisend, „woran wohl zum Teil seine ungünstige geographische Lage und die überwiegenden Interessen des hier vorherrschenden Handelsstandes die Schuld tragen mochten" [38]). Seit jeher liebte es die schlesische Dichtung auch, sich in ihre Grenzen zurückzuziehen und in Innerlichkeit und allerlei Sonderbarkeiten einzuspinnen. Holtei redet einmal von der „schlesischen Mauer" [39]), die schlesische Menschen zwischen sich und die andere Welt gezogen hätten. Außerdem hatte gerade dieser hervorragende Vertreter der schlesischen Possendichtung mit seinen dramatischen und schauspielerischen Versuchen in Breslau wenig Glück, was ihn veranlaßte, der undankbaren Vaterstadt den Rücken zu kehren. Unter diesen für die Entstehung einer Lokalposse ungünstigen Voraussetzungen ist Holtei zu jener Possendichtung gekommen, die sich nicht allein auf den heimatlichen Raum beschränkt, sondern gleichzeitig in drei Bezirken zu Hause ist, sich oft dreier Mundarten bedient und in dem Dreieck Wien—Schlesien—Berlin ihr Wirkungsfeld hat. Damit ist die von der deutschen Possendichtung der Romantik eingehaltene Bindung an ein bestimmtes Lokalkolorit zum ersten Male durchbrochen und der im Stämmischen wurzelnden Posse der Weg zu größerer Wirksamkeit frei gemacht. Die Posse, jetzt aus dem, was bisher ihr Wesen war — das Lokale, das heimatliche Theater und Publikum — herausgehoben, muß sich umstellen. Was dem Darmstädter bekannt und geläufig ist und worüber er lachen kann, ist dem Wiener und Berliner schon unverständlich und uninteressant. Schließlich kann der Possen-

---

[38]) M. Ring, a. a. O. I, S. 59.
[39]) C. Holtei, VJ. III, S. 152.

dichter nicht anders, als „in Wien wienerisch oder in Berlin berlinerisch volkstümlich zu sein“ [40]). Immerhin bleibt aber die Notwendigkeit einer Beziehung zum Lokalen bestehen, die Posse soll „völlig abhängig von einem bestimmten Lokale, einem befreundeten Publikum, einem beschränkten Personale“ [41]) sein. Holtei vereinigte diese Forderungen zeitweise während seiner Stellung als Theaterdichter am Berliner Königstädtischen Theater; er verleugnete auch in Berlin nicht seine schlesische Heimat etwa zugunsten eines „größeren Raumes“. Er selbst fühlte sich immer und überall als Schlesier, seine Dichtung sollte eine einzige „Kundgebung der schlesischen Heimat“ sein. Als er 1849 in Hamburg einige Possen aufführt und mit ihnen dort nicht allzu große Begeisterung weckt, führt er es darauf zurück, daß er ihnen „eine so entschiedene Lokalfarbe gab, daß sie, vorzüglich in ihren religiösen und politischen Schattierungen, für Hamburg fremdartig bleiben mußten“ [42]). Als Meyerbeer Holtei bittet, auf Grund einer Schopenhauerschen Novelle einen Text für eine Oper zu schreiben, schlägt Holtei vor, den Schauplatz der Oper in die schlesischen Berge zu verlegen, was Meyerbeer als „zu lokal“ ablehnt. Auch der Mundart räumt Holtei volle Berechtigung ein, er selbst bedient sich in seinen Possen mit Vorliebe des Dialekts. Er macht sich beim Nachdenken über die Ausbaumöglichkeiten auf dem Gebiete der Lustspieldichtung hoffnungsvolle Gedanken „hinsichtlich der Wirkungen, die sich noch erreichen ließen, wenn die Theaterschriftsteller Deutschlands im Gebiete provinzieller Dialekte Studien und Arbeiten unternehmen wollten... An Ort und Stelle, in der Heimat soll der heimische Schriftsteller — aber auch mit heimischen Darstellern und, wohlverstanden, mit solchen (sehr seltenen), die ihren Dialekt kennen und anmutig zu sprechen verstehen — für diesen Zweck wirken dürfen... Man vermag dem Braunschweiger, dem Frankfurter, dem Breslauer Dialekt in seinen

[40]) C. Holtei, VJ. VI, S. 132.
[41]) C. Holtei, VJ. V, S. 124.
[42]) C. Holtei, VJ. V, S. 292.

unzähligen Nuancen und Abstufungen ebensoviel Zierlichkeit abzugewinnen, man kann durch ihn ebensogut Lachen und Rührung erwecken wie durch den Wiener. Möchten doch die jungen Männer, die sich der Bühnenschriftstellerei zuwenden, einsehen lernen, daß auf diesem Felde mehr für sie und für die Bühnen ihrer Vaterstädte zu gewinnen ist, als durch Abfassung großer historischer Schauspiele" [43]). An einer anderen Stelle vermerkt er, die Mundart, die provinzielle Eigenart und Ausdrucksweise sei für die Posse von höchster Wichtigkeit [44]). Alle Merkmale einer echten Lokalposse, wie sie das 18. und 19. Jahrhundert forderte, sind von Holtei hier zusammengetragen worden. Er hat aber trotzdem, wie bereits erwähnt, seine Possendichtung nicht an ein Lokal gebunden, sondern sie auf eine breitere Ebene der Wirksamkeit gestellt. Damit erhebt sich die schlesische Posse über die lokale Beschränktheit der anderen deutschen Possenkreise und stellt sich unter eine politische Forderung der Zeit. Denn hatten sich die Lokalpossen Südwest- und Westdeutschlands mit einer Wirksamkeit in ihren kleinen Grenzen begnügt, spiegelten sie wie im politischen Bilde Deutschlands auch auf literarischem Felde die provinzielle Zerrissenheit wider, so versucht nun die schlesische Possendichtung, den im Lokalen und Partikularistischen befangenen Gehalt und Dichtungsstil dieser Gattung auf eine umfassendere Ebene zu ziehen. Selbstverständlich soll die Posse auch jetzt ein Ausfluß volkstümlicher Kräfte sein, die Menschen in ihrer Mundart sprechen und Vertreter ihres Stammes sein lassen, wie die Romantik es von dem Volksstück erwartete. Sie soll sich aber nicht mehr engstirnig und ohne Blick für die weitere Welt in ihre städtischen Mauern und stämmischen Grenzen einschließen. Die Posse soll zwar die Mannigfaltigkeit des deutschen Volkstums widerspiegeln, sie soll aber allen Deutschen stets das Zusammengehörigkeitsgefühl vor Augen

---

[43]) C. Holtei, VJ. VI, S. 131 ff.
[44]) C. Holtei, VJ. IV, S. 248.

halten. Neue Wirkungsmöglichkeiten werden damit der Posse eröffnet. Ein größeres Publikum kann nun zu ihr finden, sie steht im Dienste höherer politischer Notwendigkeit. Während sich im Feuer der Freiheitskriege, in den Reden des Wartburgfestes und der Paulskirche das politische Einheitsgefühl bildet und das „Junge Deutschland" politische Ideen in seine Dichtungen aufnimmt, versucht die schlesische Possendichtung mit Holtei die politischen Forderungen der Zeit in das Gebiet volkstümlicher Poesie einzubeziehen. Daß sie es weniger bewußt, sondern mehr unbewußt tut, daß sie sich nicht in politische Phrasen und Anspielungen verliert, sondern den neuen Geist der Posse organisch aus der Tradition der romantischen Possendichtung heraus vorsichtig entwickelt, gibt ihr jenen eigentümlichen schlesischen Charakter, wie ihn Holteis Possen demonstrieren.

Für den großen Wert, den der in seinen Gedankengängen so konservative Carl Eduard von Holtei (1798—1880) der Tradition der Posse beimißt, spricht der Gryphiusaufsatz vom 16. September 1861 [45]). In diesem Aufsatz scheut sich Holtei selbst auf die Gefahr hin nicht, von denen, „die überhaupt von der Vergangenheit nichts mehr wissen wollen, die nur der materiellen Gegenwart und ihren großen Fortschritten leben", bespöttelt zu werden, „offen und ehrlich die Farbe zu tragen, zu der er sich bekennt". Die Possenspiele, die Gryphius schrieb, nennt Holtei köstlich. Er rühmt darin die Ehrlichkeit, die kein Blatt vor den Mund nimmt, und die die Leute reden läßt, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist [46]). Diese Grundehrlichkeit, die in den „Glogauischen Lokalpossen" des Barock zum Ausdruck kommt, sei heute in der Posse nicht mehr zu finden. An ihre Stelle sei die Zweideutigkeit, Schlüpfrigkeit und Gemeinheit getreten, nur mit magerer, abgestandener Tugendbrühe begossen [47]). Gewiß könne heute die Dichtung

[45]) C. Holtei, Andreas Gryphius, in: Charpie I, Breslau 1866, S. 82 ff.
[46]) C. Holtei, Charpie I, S. 89.
[47]) C. Holtei, Charpie I, S. 90.

des Gryphius kaum noch neu aufgelegt werden, aber der Kern, das innere Feuer, die geistige Kraft, die leidenschaftliche Glut, die eigentliche Produktionsfähigkeit seien heute noch anerkennenswert[48]). Holtei hebt besonders die Naturwahrheit, die Natürlichkeit, die bis ins kleinste Detail geht, hervor und unterstreicht das Eingehen auf die Denk- und Sprechweise des ungebildeten Volkes, ja, des Pöbels. Gryphius habe mit seiner Kenntnis auch der tieferen Volksschichten und seiner humoristischen Gewandtheit, Sitten und Unsitten, Bräuche und Ausdrücke des Alltaglebens wirksam wiederzugeben, eine erstaunliche Plastik erreicht. Das Leben des Volkes, seine Schwänke, übermütigen Späße und unverfänglichen Zoten spiegeln sich in den Possen des Andreas Gryphius, des ernsten Syndikus, der „seine Allongeperücke auf den Lehnstuhl wirft und in Hemdsärmeln hinabläuft, Kindereien zu treiben auf grünem Grase, hinter dornigten Hecken, wohl gar um üble Pfützen herum, völlig unbekümmert, ob die Schnallenschuhe einige Flecke, ob die gestickte Weste einige Risse davontragen könne“[49]). Seine Gestalten hätten noch den folgenden Dichtern als Vorbild gedient, in anderen Kleidern und Gewändern neumodischen Zuschnitts träten sie hier und dort noch auf. Dieser Gryphiusaufsatz bedeutete für die Possendichtung Holteis mehr als nur eine Aufforderung an die Stadt Glogau, ihrem großen Sohne einen Gedenkstein zu setzen. Holtei strebte in seinen Possen selbst jene Natürlichkeit der Gestaltung des Alltags an, die er bei Gryphius rühmte. Er setzte die schlesische Überlieferung in das 19. Jahrhundert fort, nahm das Gesunde und Echte auf und vermischte es mit den Forderungen seiner Zeit. In diesem Zusammenhang muß auch Holteis Prolog zu einem Fastnachtsspiel „Die Wiedergeburt des Hanswurst“[50]) gesehen werden, der seine Verwurzelung mit der Tradition noch deutlicher werden

[48]) C. Holtei, Charpie I, S. 91.

[49]) C. Holtei, Charpie I, S. 92.

[50]) In: Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Herausg. von Carl von Holtei, Berlin 1827, Nr. III, S. 203 ff.

läßt. Hatte Breslau schon die Verbannung des Hanswurst durch Gottsched nicht ernst genommen [51]), hatten die Bürger dieser Stadt die alten Possenreißereien sogar der italienischen Oper vorgezogen [52]), und konnte noch die Zeitung für die elegante Welt im Jahre 1802 einen heftigen Angriff gegen das Breslauer Theater wegen der „Wiedereinführung des Hanswurst" richten [53]) — gerügt wurden die Possenmanieren des Komikers Blanchart —, so trat nun Holtei für eine gerechtere Beurteilung dieses göttlichen Spaßmachers ein. Ihm kam es mehr auf den Geist der komischen Figur an, auf die frische, sieghafte Kraft angeborenen Humors, wie er sie bei dem großen schlesischen Komiker Schmelka bewunderte [54]), allerdings auch im Hinblick auf die Möglichkeit einer Wiederbelebung der nach dem Verlust des Hanswurst ihres Mittelpunktes beraubten Posse. In dem Prolog läßt Holtei einen Theaterdirektor auf den Gedanken kommen, den Hanswurst wieder auftreten zu lassen. Auf die Vorhaltungen des Dichters, Hanswurst sei bereits von Gottsched begraben worden, antwortet der Direktor, sein Name sei zwar nicht mehr in Mode, doch seine Macht erfahre man noch überall. Der komische Schauspieler gibt dem Direktor recht. Er will den Hanswurst Freund und Bruder nennen, denn er weiß genau, daß „viele Schwänke, durch die man Volkes Gunst gewinnt, am Ende nichts nur als Geschenke aus seinem Testamente sind" [55]). Der Dichter — und aus seinen Worten spricht Holtei selbst — pflichtet nun ebenfalls dem Theaterdirektor und dem Schauspieler bei. Er meint, gerade in diesem Punkte sei man früher aufrichtiger gewesen, man habe den derben Scherz nicht „in tausend Eitelkeiten eingetunkt", wenn Hanswurst kam, wußte jeder, das ist er und lachte über ihn. Jetzt dagegen hülle man ihn in fremde Kittel und schlüpfrige Gewänder ein

---

51) M. Schlesinger, a. a. O. S. 29.
52) M. Schlesinger, a. a. O. S. 20.
53) M. Schlesinger, a. a. O. S. 101.
54) C. Holtei, VJ. II, S. 390.
55) C. Holtei, Monatliche Beiträge, III, S. 207.

und verberge hinter prächtigen Titeln doch nur den alten Possenmacher[56]). Bewußt bekennt sich Holtei hier zu der Wahrhaftigkeit, die er bereits an den Gestalten des Gryphius lobte, zu der deutschen Ehrlichkeit und Ursprünglichkeit, die leider durch fremden Einfluß, besonders von den französischen Kleinbühnen her, gestört worden ist. Dieser Prolog ist vielleicht mit der geplanten allegorischen Posse Holteis in Verbindung zu bringen, die Alexis erwähnt[57]) und die die Erweckung des Hanswurst „unter Donner und Blitz" zum Gegenstand haben sollte. Mehr als alles andere beweisen der Gryphiusaufsatz und der Prolog zum Fastnachtsspiel Holteis Verbundenheit mit den bodenständigen Kräften des deutschen Lustspiels. Sie sind nicht zu übersehen, wenn die Einflüsse festzustellen sind, die auf Holteis Possendichtung gewirkt haben; denn sie wiegen das von Wien und Paris Übernommene auf und machen Holtei erst zu dem deutschen Possendichter, wie die Zeit ihn brauchte.

Die Zeit aber verlangte neben den dem klassischen Drama und der Oper gewidmeten großen Bühnen ein Volkstheater. Es sollte ein Theater erstehen, auf dem sich volkstümliche Dichtung breitmachen konnte. Besonders an zwei Orten hatte sich bisher ein solches Volkstheater herausgebildet — in Wien und Paris. Holtei lernte beide Theater kennen. Sein großer Wunsch wurde es, im deutschen Norden ebenfalls ein Theater zu schaffen, daß „das Leben der Nation auf die Bretter" bringen könnte. Eine Zeitlang glaubte er in der Entwicklung des Königstädter Theaters zu Berlin seine Hoffnung erfüllt zu sehen, mußte aber bald einsehen, daß auch hier erst die politischen Voraussetzungen geschaffen werden mußten, auf der die kulturellen Einrichtungen wachsen konnten. Als das Königstädter Theater eröffnet wurde, war die Freude groß, nun auch in Berlin ein Volkstheater zu besitzen. Durch alle geselligen Kreise verbreitete sich diese Freude und die darauf begründete Hoffnung auf

[56]) C. Holtei, Monatliche Beiträge, III, S. 208.

[57]) W. Alexis, Erinnerungen. Herausg. von M. Elert, Berlin 1900, S. 362.

eine „kecke, heitere Richtung der Poesie". Ging der nachdenkliche Theaterfreund dieser Hoffnung tiefer auf den Grund, so ergab sich sehr bald, daß sie nebelhaft und unbestimmt war. Man sprach eben nur ganz allgemein von Volksstücken, von Possen und Märchen, von Parodien und witzigen Lustspielen, und die komische Oper erwähnte man nur als ein angenehmes Beiwerk. Doch war bei diesen frohen Erwartungen immer eine Person vergessen worden, um die es sich recht eigentlich handelte, die Person, von der alle diese Herrlichkeiten ausgehen sollten — der Dichter![58]). Mit Recht fragt Holtei, der die Nachahmungs- und Übersetzungssucht deutscher Lustspiel„dichter" kennt, woher denn nun die gehofften Nationaldichter kommen sollten, die ein Volkstheater zu schaffen in der Lage seien[59]). Da das Volkstheater also nur Traum und Wunschbild, nicht Wirklichkeit ist, weil Deutschland politisch nicht fähig ist, den Boden für ein Volkstheater abzugeben, kehrt Holtei 1827 mit der bitteren Erkenntnis aus Paris zurück, daß Deutschland gar kein bodenständiges, volksnahes Theater habe, ja schlimmer, daß es vielleicht niemals eins haben werde. Zu einem wirklichen Theater, in dem sich „der Geist und die Richtung einer Nation" wiederfindet, gehört eine Hauptstadt, ein „Konzentrationspunkt aller Talente, Meinungen und Bildungsmittel", ein Forum der fürs ganze Land geltenden Kritik. „Schiebt mir Wien, Dresden, Hamburg, München, Berlin und Leipzig und noch ein paar dutzend Residenzen zusammen", schreibt Holtei bitter, „dann wollen wir weiter über diesen Punkt reden"[60]). Überraschend deutlich tritt hier das Verhältnis zwischen Politik und Dichtung hervor. Daß Holtei trotz dieser Erkenntnis mit seinen Possen und Liederspielen einen Beitrag zum deutschen Volkstheater zu liefern versucht, ist um so anerkennenswerter. Viele andere Hindernisse stellten sich ihm entgegen: seine persönliche Unbeständigkeit und Unregelmäßigkeit im drama-

[58]) C. Holtei, VJ. IV, S. 179 ff.
[59]) C. Holtei, VJ. IV, S. 183.
[60]) C. Holtei, VJ. IV, S. 350 ff.

tischen Schaffen, die schlechte finanzielle Lage, in der sich allgemein die Theaterdichter befanden, der starke Einfluß der jüdischen Bankiers, die im Direktorium des Königstädter Theaters saßen (Herz Beer, Joseph Mendelssohn, Fränckel u. a.) — auch Alexis hat ihr Interesse am Theater in der Aktienspekulation gesehen [61]) — und die den ganz nach französischem Geschmack und Vorbild gearbeiteten Possen Louis Angelys mehr Entgegenkommen zeigten als den bewußt deutsche Art verkörpernden Possen Holteis. So wird verständlich, daß die Possendichtung Holteis auf halbem Wege stehenblieb. Der Geist der Zeit, der ordnungsliebende, biedermeierische Geist, tat sein übriges, um mit Hilfe von Zensur und Hofrücksichten die angestrebte „keckere und heitere Richtung der Poesie" nicht aufkommen zu lassen. Die westlichen und südwestlichen Possendichter fühlten sich einer Weiterentwicklung, wie sie die Zeit auch von den Vertretern der volkstümlichen Dichtung forderte, nicht geneigt, allzusehr hingen sie noch an dem engen Lokalideal des älteren Possenstils, das inzwischen durch die jungen, aus der Glut der Freiheitskriege geborenen Ideen politisch längst überholt war. Hier in Schlesien freilich, wo das Preußentum sich anschickte, einen neuen Einheitsgedanken in die Tat umzusetzen, finden wir für solche Gedankengänge empfängliche und aufgeschlossene Naturen. Wir sahen Holteis Possendichtung darum als einen Fortschritt gegenüber der romantischen Lokalposse an. Freilich bleibt manches aus der alten Posse noch erhalten.

Die Anregungen, die Holtei aus Wien und Paris mitbringt, erstrecken sich weniger auf den Kern seiner Possen, als auf die Gestalt. Stoff und Inhalt bleiben von den Einflüssen unberührt, nur die Form paßt sich modernen Vorbildern an. Die Betrachtung des Alltags ist nicht rein realistisch gesehen, sondern immer von heiterer Stimmung überlagert. Das konservative Biedermeier duldet keine Tendenz. Wie leicht hätte aus dem

[61]) W. Alexis, Erinnerungen, S. 359 ff.

Umstand, daß in einer Posse der reiche Gutsbesitzer dem armen Studenten seine Tochter vorenthält — wie in Holteis „Solofänger" —, ein revolutionärer Funken hervorfliegen können, der schlagartig den strengen Standesunterschied beleuchtet haben würde. Die schlesische Posse vermeidet diese Wendung zu einem realistischen Lebensernst. Sie sieht das Volk in einem unschuldigen Zustande, die unteren Volksschichten sind ihr im Gegensatz zu den „gebildeten" Leuten Träger der Naivität, Natürlichkeit und Unverdorbenheit. Der Alltag erstrahlt in einem rosafarbenen Lichte. Die Posse soll ja nicht zur Besinnlichkeit wecken, sie soll nur ungetrübte Heiterkeit erzeugen. Holtei will in seinen Possen Genrebilder entwerfen. Er wagt im Jahre 1827 durchaus keine „Steinigung", wenn er feststellt, seine Zeit erscheine ihm nicht fähig, sich in Erfindung, Ausführung, Darstellung und Anschauung über das Genrebild zu erheben [62]). In kleinen, in sich geschlossenen Bühnenvorgängen will er Bilder aus dem Leben der unteren Volksschichten entwerfen, „jugendlich lebensfrohe Bilder", die volkstümliche Sitten, Bräuche und Scherze in geistreichen Szenen widerspiegeln. Holtei will also nicht einen bloßen Abklatsch des Alltages geben. Er fordert vielmehr ein Hinausheben des lebensnah gezeichneten Vorwurfs in die Sphäre des Geistes. Leben und Geist müssen im Genrebild ineinanderfließen. Ohne die Wahrheit dem Affekt zu opfern, müssen kecker Übermut, sprudelnde Laune, rührende Einfalt und herzerschütternde Natürlichkeit von dem Bilde ausstrahlen. Lebendig und anspruchslos huschen diese dramatischen Kleinigkeiten am Auge des Zuschauers vorüber; nur keine psychologischen Breiten und tiefen Gedankengänge! Was Holtei bei der Aufführung seiner Posse „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" erlebt, daß nämlich „eine harmlose Posse von deutschen Schauspielern so einfach wahr und natürlich zusammengespielt wurde, daß sie förmlich ins Leben überging" [63]), das wünscht er vom dramatischen Genre-

[62]) C. Holtei, VJ. IV, S. 346.
[63]) C. Holtei, VJ. VI, S. 192.

bild ganz allgemein. Er fordert, daß die Posse „frei von gemeiner Lockspeise niedriger Gesinnung sei", wobei er besonders die französische Lustspielliteratur mit ihren pikanten Eheskandalen und gesellschaftlichen „Enthüllungen" im Auge hat. Die eigentümliche Wirkung seiner Possen geht von einer glücklichen Mischung von Humor und Sentimentalität aus[64]). Es liegt ja auch ganz im Geiste des Biedermeier, Lachen und Rührung im Theater zu erzeugen, ohne dabei allerdings in plumpe Moralität zu verfallen, wie es in der Jesuitenkomödie und in der Lustspielpraxis des 18. Jahrhunderts vielfach der Fall war. Wirkt aber dieses Genrebild mit seiner sentimentalen Verbrämung noch lebenswahr und echt? Kann man die Figuren der Posse als Repräsentanten des alltäglichen Lebens ansehen oder sind sie nicht schon reine Produkte dichterischer Phantasie? Auch Holtei nimmt die Personen seiner Possenspiele nicht einfach „so wie sie sind" aus dem Alltag heraus, er gibt ihnen vielmehr eine größere Beschaulichkeit und Besinnlichkeit, die die Härten des Lebens nicht so kraß und grell hervortreten läßt. So entstehen lebensechte Figuren und doch poetische Menschen wie Lorenz Kegel im „Kalkbrenner" und Jeremias Klagesanft in den „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg". Bisweilen schiebt Holtei in seine Possen auch Lieder ein. Parallel zu den Liederspielen, in denen er einen eigenen Stil zeigt und wirklich Neues auf die deutsche Bühne bringt[65]), entstehen mehrere Liederpossen. Sie unterscheiden sich von den Liederspielen durch „derbere Grundzüge und kecke Ausführung"[66]). Schon Gryphius hatte seinen Possenspielen Lieder eingefügt[67]), sächsische Komödianten führten komische Dramen auf, die in

---

[64]) A. Moschner, Holtei als Dramatiker, Breslau 1911, S. 150.

[65]) A. Moschner, a. a. O. S. 115.

[66]) C. Holtei, Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel. In: Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur, Berlin 1827, I, S. 35.

[67]) H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863, S. 70 ff.

mancher Hinsicht den Gesangspossen glichen (Anfang des 18. Jahrhunderts)[68]). Holtei greift dabei vor allem auf Reichardt zurück, dessen Liederspiel „Lieb und Treue" (1800) er als Musterbeispiel anführt[69]). Selbstverständlich kann er sich auch der Macht des französischen Vaudevilles nicht ganz entziehen, dem er bei seinem Besuch der Pariser Theater seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Er selbst richtete Scribes Vaudeville „La lune de mill" für die Schauspielerin Julie Holzbecher auf der Königstädter Bühne ein[70]), wendet sich aber in unmißverständlichen Worten gegen die gewohnheitsmäßigen deutschen Übersetzer Scribes. Niemals lasse sich das ganz wiedergeben, „was den deutschen Formen und der deutschen Sprache versagt sei zu reproduzieren"[71]). Er stattet seine Liederpossen mit bekannten Melodien und Liedern schlichter und leichtverständlicher Art aus. Aber die Lieder sollen lediglich Ruhepunkte im heiteren Geschehen der Possenhandlung sein.

Die Gegenüberstellung mehrerer Mundarten hat wohl keine Posse besser zum Ausdruck gebracht als Holteis Stück „Die Dialekte". Leider besitzen wir von der Posse nur den Titel, der allerlei Rückschlüsse zuläßt, und ein nicht ganz feststehendes Aufführungsdatum vom August (?) 1823 in Prag[72]). Schlesisches Lokalkolorit und schlesische Mundart spiegeln sich in den Possen „Der Kalkbrenner" (1828)[73]) und „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" (1834)[74]) wieder. In diesen beiden Possen läßt Holtei zwei Handwerker auftreten, die als echte Vertreter schlesischen Volkstums gezeichnet sind. Im „Kalkbrenner" gibt Lorenz Kegel dem aus Berlin stammenden Kellner des Wirtshauses „Zur goldenen Tonne" mit folgenden Worten

---

68) W. Creizenach, a. a. O. S. 10.
69) C. Holtei, Vaudeville und Liederspiel, S. 35.
70) C. Holtei, VJ. V, S. 223.
71) C. Holtei, VJ. IV, S. 311 ff.
72) Goedeke IX, S. 512.
73) In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1828.
74) In: C. Holtei, Theater, Breslau 1845.

einen kurzen Abriß seiner Lebensgeschichte (5. Auftritt): „Aus der Taufe hees ich Lorenz. Ader ich ha meinen Namen amol a'm kleenen Pathel abgeben müssen; und loof ich derweile a su rüm. Ich bin a Kalkbrenner, aus der Kalkbrennerei Grüneiche bei Breslau. In frühern Zeiten stund ich wul bei a'm Mohler in Kundition; do ging mersch gut; do hatt ich mich schund vom Farbereiber bis zum Stubenmohler emporgechwungen; denn ich wußte mit a Kaleren umzugihn, wußt ich. Su a Bukettel oder a Galandel an de Wand zu schmeißen, das war mir wie gemaust. Meine Parforsche bestund aber im Marmeliren; dodermite hätt' ich mich künnen in allen Ländern sehen lussen; abgleich jedes Land seine Kaleren hot..." Mit der Vorliebe des Schlesiers, von dem Faden der Erzählung abzuschweifen und sich in kleine Geschichten zu verlieren, die eigentlich nichts mehr mit dem Thema zu tun haben, plaudert nun Lorenz Kegel darüber, wie es gekommen wäre, wenn die Franzosen damals den Krieg nicht nach Rußland getragen hätten „Denn wenn a (der Franzose) wär' ei's Murgenland gegangen, do wär' a nich derfroren, denn durte is's heeßer; vunzemol wenn de Sunne scheint; ader ei Rußland is's rasnige kalt, vunzemol im Winter, und der Franzose is halt übertrieben weechknatschig Zeug; do derfrur a haldig; und do hatt' a verspielt; und su hot jedes Land seine Kaleren." Mit dem letzten Satz stellt Kegel die Verbindung zu dem, was er eigentlich erzählen wollte, zu seiner Lebensgeschichte, wieder her: „Ader was ich eegentlich sagen wullte..." Und wieder folgt eine weitschweifige Episode aus der Zeit, da er noch Stubenmaler war, so daß am Ende dieser verworrenen Lebensbeschreibung die berechtigte Frage des Kellners steht: „Aber bei diese Jelejenheet weeß ick immer noch nich, wie Sie heeßen?" Kegels Lebensgeschichte ist typisch für die Umständlichkeit schlesischen Erzählens. Der Schlesier liebt es nicht, einen knappen, das Wesentliche hervorhebenden Bericht zu geben. Gern reiht er kleine Episoden und Erlebnisse aneinander, an die er Ausblicke auf die große Welt und ihre Ereignisse anzuschließen

pflegt. Dabei ist er bedacht, seine eigenen Gedanken, seine geliebte, aus der Besinnlichkeit seiner von Bergen eingeschlossenen Landschaft hervorgegangene Alltagsphilosophie und allgemeingültige Thesen darzulegen. Kegels Rede ist durchwebt von Wörtern, die nur der Schlesier kennt: da ist der Franzose weechknatschig (= weichlich), der kleine Junge hat einen Kribs (= Genick), einen Dummkopf schilt man Schöpsekristel; da kommen Ausdrücke vor wie ucksig = ordentlich; ock a Brünkel = nur ein bißchen; preschen = laufen; tälsch = verrückt; meiner Sieben = wahrhaftig (Beschwörungsformel); eine Ewigkeit und drei Minuten = eine Phrase, die eine Übertreibung kennzeichnen soll; grammeln = greifen; und viele andere Wörter mehr, die der Schlesier sein eigen nennt. Auch die typisch schlesische Eigenschaft, Fremdwörter, besonders solche aus dem Französischen, in die Rede einzustreuen und dadurch zu zeigen, daß man sich sehr wohl auch der „höheren Bildung" zu bedienen weiß, zeigt der Kalkbrenner aus Grüneiche. Allerdings werden die französischen Wörter ins Schlesische übertragen, wie andrerseits auch gute deutsche Worte mit einem fremden Klang versehen werden. So finden sich beispielsweise: kujenieren, simmeliren, Plafon, Bukettel, Galandel, rebellern, Musje, perschwadieren, schnabelieren. Der Gipfel humorvoller Sprachverwirrung ist erreicht, als Lorenz Kegel beginnt, französisch zu sprechen, wie er es gelernt hat, „als er unter'm Militairwesen in Frankreich war". Seine Kenntnis der französischen Sprache erschöpft sich in dem einen Satz (7. Auftritt): „Allons, Pähsang, fur le bonsoir, pommes de terre!" In den Worten des Schlesiers liegt so viel Humor, daß die schwierige wirtschaftliche Lage dieses kleinen Handwerkers eigentlich nie so recht zum Bewußtsein kommt. Der Stolz Kegels, der schlesischen Heimat anzugehören, zeigt sich besonders deutlich an der Stelle, wo ihm der Besitzer des Gasthauses „Zur goldenen Tonne" mit den Worten zu nahe tritt: „Schlesien mag ein schönes, gesegnetes Land sein, aber eurer Sprache werd' ich's nie vergessen, daß sie mich so angeführt hat" (der Wirt

hält Kegel der Sprache nach für einen Engländer). Da verteidigt der Schlesier seine Heimat mit ausnahmsweise heftigen Worten: „Warum sein Se a su ohne Bildung ufgewachsen? Uense Sproche is nur scheene; es is meine Muttersproche, ich ha' se vun meinem Vater geerbt, und Ihrethalben wil ich se nich verleekeln" (letzter Auftritt).

Ein anderes schlesisches Original hat Holtei in den „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" auf die Bühne gebracht. Es ist der Klempnermeister Jeremias Klagesanft. Sein Monolog im zweiten Auftritt, der seine mißliche Lage mit der guten seines verstorbenen Bruders vergleichend schildert, ist ebenfalls von jener heiteren Gemütsstimmung getragen, die über der Misere des Alltags steht. „Mein verstorbener Bruder", so beginnt er, „war ein ganz anderer Mann wie ich. Er war zwar auch ein Klempner, aber er trieb alles ins Große und hatte so einen rechten Lebensmut. Deshalb ist ihm auch alles gelungen, was er unternahm. Er hatte einen blühenden Nahrungszweig, er machte Kaffeemaschiendel, wo eine Bohne zwei Tassen gab und kriegte nu die Frau, die Fleischerstochter! — da muß Geld sein! — da muß viel Geld sein! — da muß sehr, sehr, sehr viel Geld sein! Und stirbt so plutze dieser Mann, stirbt wie eine Fliege, wenn sie Gift gesoffen hat, macht kein Testamente, und so komm' ich um meine Hoffnung. Er hat immer gegen mich als wie ein Bruder gedacht, und würde mich nich aus seinem Testamente verstoßen haben, wenn er, daß er eins gemacht hätte. Es fällt mir schwer, daß ich zu meiner Schwägerin auf die Bettelei gehen soll, denn ein Kürschnergeselle, der verwichen aus Berlin kam und mich besuchte, der hat sie mit meinem Bruder, kurz eh' er starb, mitsammen im Tiergarten gesehen. Der hat mir ihre ganze Posentur geschildert. Sie soll sehr heftig sein, sehr ämabel und sehr stolz. Ach, sie wird mich wohl harte anlassen. Ader ich kann mir nich helfen. Ich bin zu sehr runter, mein Geschäfte geht nich. Eine ganze Woche ist dahingeflossen, und ich ha' nischte gemarkt't; reene nischte. Die Woche zuvor hatt' ich einen Trichter verkauft und ein

Kinderklapperle, da dervone kann kein Sperling nich leben..." Die Umständlichkeit hat der Schlesier nicht nur in seiner Sprache, auch in seinem Denken und Handeln äußert sie sich. Zufriedenheit und Bescheidenheit sind bei diesem Handwerker zu Hause. Nur das Notwendige und Erträgliche fordert er vom Leben. Als Lorenz Kegel im „Kalkbrenner" darauf verzichten soll, ein großes Erbe und ein Mädchen, das er nicht liebt, zu besitzen, begnügt er sich, Geld und Mädchen ausschlagend, mit einer kleinen Abfindung. Auch Jeremias Klagesanft geht es nicht um materielle Güter; seine Selbstgenügsamkeit, die sich besonders bei dem Abendessen mit seiner Schwägerin in einem Grünberger Gasthaus offenbart, wirkt fast unglaubwürdig. Gern hält sich der Schlesier auch von Dingen zurück, die ihn irgendwie in einen Wirrwarr verwickeln und seine Friedensliebe stören könnten. Seine Gutmütigkeit und Vertrauensseligkeit, die andere für Dummheit halten, verbindet er mit einer humorvollen und heiteren Beschwingtheit, die ihn über die mannigfaltigen Streiche, die man ihm spielt, hinweghebt. So bedauert auch der Schlesier, der als Schuster in einer Verkleidungsszene der Posse „Ein Achtel vom großen Los" [75]) auftritt, um einer reichen Frau einen Heiratsantrag zu machen, weniger das Mißgeschick, das er bei der Werbung erleidet, als den Arbeitszeitverlust, der ihm durch diese unnütze Reise von Schlesien nach Berlin entstanden ist. Fleiß und Arbeitsamkeit des schlesischen Menschen haben auch in der Possendichtung ihren Ausdruck gefunden. Holtei stellt in seinen Possen häufig den Schlesier dem Berliner gegenüber. Der im Provinziellen und ein wenig Kleinbürgerlichen befangene Schlesier wird im Gegensatz zum Berliner, dem Großstadtmenschen, seinem Weitblick und seiner Aufgeschlossenheit gesehen. In den „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" wird das Berlinertum von der Witwe Rosaura Klagesanft repräsentiert. Ihr energisches und zielbewußtes Wesen steht dem nachgiebigen und etwas un-

---

[75]) In: C. Holtei, Theater, 1845.

schlüssigen Charakter des Breslauer Klempners gegenüber. Das Selbstbewußtsein der Berlinerin zeigt sich vor allem in der Gewandtheit, mit der sie mit ihren Mitmenschen, hier mit dem Dienstmädchen Trine, umgeht. Im „Kalkbrenner" werden der schlesische Handwerker und der Kellner Fritz gegenübergestellt. Sehr treffend äußert sich in der Posse „Ein Achtel vom großen Los" Otto über die Verschiedenartigkeit des schlesischen und des Berliner Charakters: „Nu ne, ich sa's immer: wu der Breslauer nich hindenkt, do is der Berliner schund lange gewesen. Der weeß druf zu lofen" (7. Auftritt). Das Zusammenführen von Menschen, die zwei verschiedenen Stämmen angehören — wir hatten es als einen wesentlichen Fortschritt in der Possendichtung bezeichnet — findet seinen schönsten Ausdruck in der Heirat der Berliner Witwe und des Breslauer Handwerkers in den „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg". Diese Vereinigung ist symbolisch zu werten.

Holtei wahrt somit einerseits Mundart und Lokalkolorit, die Grundlagen der romantischen Lokalposse, andrerseits ist er bestrebt, den neuen politischen Forderungen Rechnung zu tragen und die stämmischen Grenzen einander näher zu rücken. In den Possen „Die Wiener in Berlin" [76]) und „Die Berliner in Wien" [77]) versucht Holtei, die Eigentümlichkeiten der beiden bedeutendsten deutschen Städte gegenüberzustellen — Wien und Berlin. Das Versetzen der Handlung in fremde Länder, wie es das Zauberstück in Wien übte, das Herausarbeiten des Gegensatzes zwischen Heimat und Fremde haben auf diese Possen Holteis zweifellos eingewirkt. Bäuerle schrieb 1814 seine „Fremden in Wien", 1822 feierte seine „Aline oder Wien in einem anderen Erdteil" wahre Triumphe auf der Bühne [78]). Holtei greift in seinen „Wienern in Berlin" unmittelbar auf Bäuerles „Aline" zurück und verwendet Melodien aus diesem Stück [79]).

[76]) In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1825.
[77]) In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1826.
[78]) M. Enzinger, a. a. O. S. 374.
[79]) C. Holtei, VJ. IV, S. 120.

Bäuerle schloß sich mit seinen „Grätzern in Wien" (1826) wieder eng an Holtei an, ebenso August Lewald mit seiner Liederposse „Hamburger in Wien". In den „Wienern in Berlin" wird außerdem ein Generationsunterschied herausgestellt. Während auf der einen Seite der Wiener Privatmann Joseph Hubert die ältere Generation vertritt, die „nur ein Österreich, nur ein Wien" kennt und den alten partikularistischen Standpunkt repräsentiert — sein Sohn Franz soll ihm nie eine Berlinerin, eine „Ausländerin", ins Haus bringen; fremder Dialekt seiner Schwiegertochter würde ihn „bis in's Grab ärgern" (2. Auftritt), — verkörpert das Liebespaar Franz und Luise, ein junger Wiener und eine junge Berlinerin, die Jugend, die mit ihrem Herzen über verschrobene Ansichten siegt. Die gesunde Meinung der Jugend triumphiert, die Gegensätze zwischen Preußisch und Österreichisch verschwinden. Auch in den „Berlinern in Wien" werden die feindlichen Meinungen ausgeglichen. Am Ende des Spiels haben sich Berlin und Wien sogar doppelt verbunden. Therese, eine junge Wienerin, bekommt ihren Berliner Friseur Flott; die Berlinerin Dörthe bildet mit dem aus Wien stammenden Andreas ein Paar. Schließlich strecken auch die Vertreter der älteren Generation, der Viehmäster Manuel Messing und der Brauer Cesar Messing, die Hände zur Versöhnung hin. Besonders der Frisör Flott gibt der herzlichen Verbundenheit zwischen den beiden Städten Ausdruck: „Mein einziger Wunsch ist und bleibt nur immer, einmal nach Berlin zu kommen. Mir hat's gar zu wohl da g'fallen, und seitdem i erfahren hab', daß man die Wiener in Berlin so gütig aufgenommen hat, ist mir die Stadt alleweil noch viel lieber" (7. Auftritt). Nur der Kellner im Wirtshaus „Zum silbernen Knödel" ist noch etwas rückständig. Dem Brauer Messing setzt er den Unterschied zwischen dem Wiener Knedel und dem Berliner Kloß auseinander. Die Verständigung ist schwer, so daß er ausruft: „Schau'n Ihr Gnaden, das kommt daher: i red Deutsch, und Se red'n Preußisch" (1. Auftritt). Die Tendenz aber geht in diesen Possen Holteis, die Berlin, Breslau und Wien zum

Schauplatz haben, dahin, bei aller Betonung der Stammeseigenart doch stets das Zusammengehörigkeitsgefühl zu unterstreichen. Gerade Schlesien ist für diese Vermittlerrolle infolge seiner geographischen Lage und kulturellen Ausrichtung besonders geeignet, zwischen Berlin und Wien, zwischen dem Norden und Süden Deutschlands, einen Ausgleich zu schaffen.

Das Lokalkolorit spielt in Holteis Possen noch eine große Rolle. Wien, Berlin und Breslau werden mit ihren großen Baudenkmälern und anderen charakteristischen Merkmalen, mit ihren Eigenartigkeiten und Merkwürdigkeiten gezeichnet. Aber es treten auch Vertreter anderer Stämme auf. In der Posse „Ein Achtel vom großen Los" — wie schon in Sessas „Unser Verkehr" dreht sich die Handlung um ein Los — kommen ein Handschuhmacher aus Dresden (5. Auftritt) und ein Tischler aus Böhmen (9. Auftritt) vor. Im „Berliner Droschkenkutscher" (1835)[80]) hat Holtei der Berliner Possendichtung ein Original geschenkt, das den Stolz und die Ehre des Berufs und den Geist der Pflichtauffassung versinnbildlicht. Mit dem „Solofänger, oder Ich weiß nicht, wie ich mir dabei benehmen soll" (1820)[81]) hat Holtei eine Breslauer Lokalposse geschaffen, in der wie auch in Sessas „Luftschiffern" die Breslauer Studenten eine bedeutende Rolle spielen. Das Breslauer Studentum wird darin einmal von einer ernsten Seite, zum anderen von einer heiteren gezeigt: hier der ärmliche Student Reinau, dort das Faktotum Schmollis. Studenten und Literaten der schlesischen Hauptstadt standen zu Holteis Zeit in enger Verbindung. Bei dem berühmten Zobtenkommers, an dem sich Jahr für Jahr Studenten und Bürger der Stadt rege beteiligten, wurden Lokaldichter „in täuschend ähnlicher Maske des Originals, umgeben von ihren poetischen Mißgeburten", im Festzuge mitgeführt; „polnische Juden fuhren im elenden Planwagen dem Schabbes entgegen, und verrufene Wucherer sah man mit der Schere in

[80]) C. Holtei, Theater, 1845.
[81]) In: Jahrbuch deutscher Nachspiele für 1823.

der Hand die goldenen Dukaten beschneiden“ [82]). Mit dem Sänger war der beliebte Universitätstroubadour Julius Rochow gemeint [83]); Schmelka spielte den Schmollis so glänzend, daß der Theaterbesucher glaubte, bei einem Kommers zu sein.

Holteis Posse „Herr Heiter“ trägt nur einzelne possenhafte Züge. Das Stück war eigentlich als Lustspiel gedacht. Das Wesen der Possen „Margarethe“, „Staberl als Robinson“, „Die beschuhte Katze“ und „Minette oder Die verwandelte Katze“ liegt in der Parodie und Satire [84]). Neben den Vertretern der unteren Volksschichten, besonders — wie wir sahen — des Handwerksstandes, stehen Vertreter der „gebildeten Stände“. An der sentimentalen Elisa Brumleu („Ein Achtel vom großen Los“) zeigt Holtei, wie Reichtum den Charakter verderben kann. Elisas Gatte, ein Rentier, hält es unter seiner Würde, die Freundin seiner Frau, die eine Köchin ist, in sein Haus aufzunehmen. Elisa erwidert: „Aber was für eine Köchin! Eine Köchin, die das große Los gewonnen hat.“ Diese Feststellung ändert die Meinung des Rentiers sofort. Es ist schon kein Einwand mehr, wenn er fragt: „Ist das gewiß?“, und seine Frau ihm antwortet: „Würde ich sonst ihre Freundin sein? Würde ich sie sonst so glühend lieben? Ich habe zwar auch gedient, ja, ich entsinne mich der Tage, wo ich mit Emma an einem und demselben Scheuerfasse stand, — jene Zeiten liegen hinter uns, weit in nebelgrauer Ferne, ein Rentier gab mir seine Hand, und ich weiß, was ich ihm und mir schuldig bin“ (1. Auftritt). Der Standesdünkel der Biedermeierzeit tritt hier in Erscheinung. Holtei will diesen Dünkel genau so geißeln, wie er andrerseits die aus falscher Sentimentalität entsprungene Neigung des alten Hofrats zu der einfachen Tochter des Weinbauern in „Margarethe“ lächerlich macht. Seine Possen wollen im übrigen keine schwierigen Probleme lösen. Leicht und be-

[82]) M. Ring, a. a. O. S. 42 ff.
[83]) C. Holtei, VJ. III, S. 197 ff.
[84]) A. Moschner, a. a. O. S. 123—129, 168—173.

schwingt soll die Handlung hinfließen. Wie schon die alten Komödien die Vereinigung zweier Liebenden sich als Hauptthema wählten, so auch Holteis Possen. Die Gegenhandlung verkörpert der komische Alte, der meistens als Witwer oder Hagestolz auftritt und mit den Gütern dieser Welt reichlich gesegnet ist. Der Plan des Alten läuft darauf hinaus, dem Liebesglück der Tochter oder des Mündels möglichst viele Hindernisse in den Weg zu legen und den Ehegatten selbst zu bestimmen. Er tritt auf als Gutsbesitzer („Solofänger"), als Privatmann („Wiener in Berlin"), als Gastwirt und Bürgermeister („Der Kalkbrenner"), als Brauer („Berliner in Wien") und als Hofrat („Margarethe"). Die Eigenschaften dieser Personen: viel Geld zu besitzen und dabei schnurrige Käuze und lächerliche Sonderlinge zu sein. Meistens haben sie sich einer Leidenschaft verschrieben wie der Jagd („Solofänger"), der Musik („Kalkbrenner"), der Philosophie („Berliner in Wien") oder der Literatur („Margarthe"). Die Handlung baut sich auf dem Kampf der Liebenden und ihrer Gönner gegen den komischen Alten auf. Der Kauz muß mit List und Tücke überführt werden; wohl oder übel gibt er sich schließlich mit dem Glück der Liebesleute zufrieden. Er macht sich lächerlich, und Lächerlichkeit tötet, wie schon die beiden Luftschiffer in Sessas Posse erfahren mußten. Bei der Anwendung von List, der sich meistens nicht die Liebenden selbst, sondern ihre Helfer bedienen, spielt wie in der alten Komödie die Verkleidung eine bedeutende Rolle. Eine Abwandlung der Verkleidung tritt ein, wenn sich jemand auf der Bühne als eine andere Person ausgibt. In der Posse „Ein Achtel vom großen Los" verkleidet sich Otto nicht weniger als dreimal. Seine Werbung trägt er als sächsischer Handschuhmacher, als schlesischer Schuster und schließlich als böhmischer Tischler vor, ehe er sein angeborenes Berlinertum seiner Angebeteten entdeckt. Im „Solofänger" gibt sich Schmollis dem Baron gegenüber als Gütermakler aus, vor Philipp zeigt er sich als Prinz. Die Unkenntlichmachung geschieht mit Hilfe einer Perücke. Louise von Schlingen („Wiener

in Berlin") zieht sogar Dienstmädchenkleider an. Um die große Begeisterung für Musikvirtuosen auszunützen, gibt sich Lorenz Kegel im „Kalkbrenner" als berühmter Pianist aus. Als Kegel nun gezwungen wird, eine Probe seines Könnens abzulegen und auf diese Weise die List frühzeitig entdeckt werden könnte, hilft sich der Possendichter, indem er etwas überraschend den Musikbesessenen mit Taubheit schlägt. In den „Berlinern in Wien" macht sich der Frisör Flott die Vorliebe Cesar Messings für Philosophen zunutze und erscheint als der eigentlich schon lange verstorbene Wanderphilosoph Pittschaft. Auch im „Berliner Droschkenkutscher" gibt es eine Verkleidungsszene: Wilhelm Kirbel stülpt sich die Uniform des Droschkenkutschers über, um seine Geliebte zu überlisten. Um eine festgefahrene Handlung rasch weiterzubringen oder einen Knoten zu schürzen, wird ein Brief, ein Testament oder auch der Alkohol zu Hilfe genommen. Groß ist auch die Schar der Personen, die dem Liebespaar ratend und helfend zur Seite stehen. Die Verwandtschaft dieser komischen Figuren mit dem Hanswurst, der sich, wie Holtei im Prolog zum Fastnachtsspiel[85]) feststellt, zwar nicht mehr in seiner vollen Gestalt zeigt, dessen Charakterzüge aber in Dienern und Handwerkern zu erkennen sind, liegt auf der Hand. Klare Umrisse der Hanswurstgestalt zeigen sich vor allem bei dem Faktotum Schmollis im „Solofänger". Im Laufe der Handlung tritt er als postillon d'amour, Grundstücksmakler, Hoheit und passionierter Jäger auf. Er fädelt das Glück seines Freundes so geschickt ein, daß der Freund auch nicht ein einziges Mal selbst einzugreifen braucht. Auch die Androhung von Prügeln und Ohrfeigen, ein altes Mittel der Komik, übernimmt Holtei in seine Possen. Im neunten Auftritt des „Kalkbrenner" wird Lorenz Kegel eine Tracht Prügel angekündigt, und in den „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" bezieht Jeremias Klagesanft von seiner Schwägerin ein paar sanfte Ohrfeigen (5. Auftritt).

---

[85]) C. Holtei, Monatliche Beiträge III, S. 203 ff.

Da die Posse wenig Wert auf die Durchzeichnung der Charaktere legt, herrscht in ihr die Situations- und Wortkomik vor. Wortverdrehungen, Wortwitze und Wortspiele kommen häufig vor; fremde Sprachbrocken, möglichst an verkehrter Stelle angebracht, erhöhen die komische Wirkung. Sehr beliebt ist bei Holtei auch die literarische Anspielung. Holtei wendet sich in diesen Anspielungen vor allem gegen die Überfremdung der deutschen volkstümlichen Dichtung von Frankreich her. In dem Liede, das Otto im zweiten Auftritt des „Achtel vom großen Los" singt, findet sich in der sechsten Strophe eine gegen die französische Vaudevilledichtung gerichtete Bemerkung. Der verwöhnte Geschmack des Publikums wird hier getadelt: Das Publikum, so heißt es, wolle nur „leichte Ware aus Paris, die der Wind uns rüberblies". Es fehlen aber auch Seitenhiebe auf die Zensur nicht. In den „Berlinern in Wien" (19. und letzter Auftritt) soll Cesar Messing von dem Wiener Polizeikommissar Laudon verhaftet werden, weil er angeblich im Wirtshaus „verdächtige Redensarten" gebraucht hat und sich als Schwiegervater des wegen seiner Griechenfreundlichkeit verhaßten Pittschaft ausgibt. Wie sich herausstellt, war der freundliche Herr, mit dem Messing an der Tafel geplaudert hatte, ein Geheimpolizist, dessen Aussagen und Beobachtungen dem reichen Brauer einen Festungsaufenthalt „in den ungarischen Sümpfen" verschaffen könnten. Eine ähnliche Anspielung findet sich im „Kalkbrenner" (1. Auftritt). Der Student der Rechte Franz Kotzeluch ist in dem kleinen Orte Sülptiz in den Verdacht geraten, ein revolutionärer Geist zu sein. Schuld daran ist die Frau des Sülptizer Amtsboten, die dem Studenten die Wäsche zu reinigen pflegt. Auf dem Verzeichnis der Wäschestücke hat ihr Mann auch ein „Bundestuch" entdeckt, und dieses Zeichen von revolutionärer Gesinnung bringt den Studenten in schweren politischen Mißkredit. Wie sich aber bald herausstellt, hat die Frau des Amtsboten, die aus einer Gegend nahe der sächsischen Grenze stammt, nur einen kleinen Schreibfehler begangen, da sie statt buntes Tuch Bundestuch in

das Wäscheverzeichnis schrieb. Nur dem Umstand, daß der Vater des Studenten Bürgermeister in Sülptiz ist, hat es Franz zu verdanken, daß er nicht den Spürnasen der Restauration zum Opfer fällt. Selbstverständlich kann die Posse nur ganz allgemeinverständliche politische und literarische Anspielungen anwenden. Holtei muß selbst einmal erfahren, wie weit man sich dieses wirksamen Mittels nur bedienen kann. In den „Berlinern in Wien" brachte er den reisenden Deklamator und Gegner der Griechenbegeisterung Pittschaft auf die Bretter. Der Sonderling war aber doch zu wenig bekannt. Man konnte daher die Lächerlichkeit seines Treibens nicht erkennen. Der Hamburger Theaterdirektor F. L. Schmidt wünschte daher, die Pittschaft-Szene wegzulassen, und Holtei schlug ihm vor, an Pittschafts Stelle einen philosophischen, reisenden Weltbürger auftreten zu lassen. Auch in Berlin stieß der „neue Diogenes" auf Verständnislosigkeit und erregte dort „weder Sympathie noch Antipathie" [86]).

Es ist bedauerlich, daß das Breslauer Theater der volkstümlichen Dichtung Holteis mit so wenig Verständnis gegenüberstand. Holtei besaß alle Merkmale eines volkstümlichen Theaterdichters, seine Fähigkeit, aus der Gegenwart den Stoff für die Bühnenwerke zu nehmen, das, was im Augenblick alle bewegt, auch im Theater zu sagen, hätten auch dem fremdländischen Einfluß einen Damm entgegensetzen können. Die Komik der beiden großen schlesischen Schauspieler Schmelka und Beckmann hätte dann vielleicht noch manchem anderen Volksstück zum Erfolg verholfen. Besonders dem Komiker Beckmann widmet Holtei lobende Worte. Er rühmt an ihm das Geschick, eine Handlung aus dem wirklichen in das Theaterleben so zu übertragen, daß, „was dort niedrig und gemein klingt, auf den Brettern nur graziös, naiv oder komisch wirkt". Ferner lobt er die Natürlichkeit, mit der Beckmann einen Scherz in schlesischer Mundart vortrug. Freilich war „für solche Scherze und Possen die Zeit wenig empfänglich, das Volk belachte

[86]) C. Holtei, Theater, Breslau 1845, S. 46 (Vorwort).

diese Späße, die Hoftheater und deren in staatsdienerischem Hochmut oft unleidlichen Mitglieder aber" — Holtei hatte bei der Aufführung seiner Posse „Der Theaterdiener" (1836) in Dresden Erfahrung gesammelt — „fühlten sich beleidigt" [87]). Die „keckere Richtung" der Poesie hatte eben mit den Widerwärtigkeiten der Zeit mehr als einen Strauß auszufechten. Nicht an die Alten wendet sich Holtei, „die fortfahren werden, die Herren von Übersetzungsfabriken zu spielen", an die Jungen ergeht sein Ruf, sich im volkstümlichen Theaterstück zu versuchen. Nicht reine Übersetzungen aus dem Französischen soll man dem deutschen Theaterpublikum vorsetzen, die jungen Talente sollen sich vielmehr Mühe geben, gleichartige deutsche Stücke zu schreiben [88]). Nur aus deutschem Stoff und deutschem Liedgut sollen Posse und Liederposse bestehen. Holtei rückt damit deutlich von der Lustspieldichtung anderer Länder ab, obwohl er ihnen die Meisterschaft in dieser volkstümlichen Gattung nicht abspricht. Der Nachahmung des französischen Vaudevilles steht in Deutschland zu viel entgegen. Die deutsche Sprache ist arm an feinen Wortspielen und Kalembourgs, die eigentlich die Würze des Vaudevilles sind, auch liegt das lebendige Auffassen zarterer Pointen dem deutschen Publikum nicht. Durch ein nur geistreiches und pikantes Stück wird sich auf Deutsche nur dann wirken lassen, wenn dies in der Verbindung mit einer derben Komik geschieht. Auch dann wünscht der Deutsche noch den Anklang einer gewissen innigen Treuherzigkeit [89]). Es gilt daher, das auf deutschem Grund und Boden eingepflanzte französische Gewächs umzuschaffen und umzugestalten, es aus der kühlen witzelnden Geistessphäre zu lösen und mit dem warmen, herzlichen Gemüt des Deutschen in Einklang zu bringen. Holteis Auffassung von der Possendichtung wendet sich also keineswegs grundsätzlich gegen den

[87]) C. Holtei, VJ. VI, S. 209 ff.

[88]) C. Holtei, Monatliche Beiträge I, S. 53 ff.

[89]) C. Holtei, Monatliche Beiträge I, S. 39 ff. Anmerkung: Auf Einzelheiten der Holteischen Possen geht das Buch A. Moschners (a. a. O.) ein.

fremden Einfluß, betont aber die Schwierigkeit einer Angleichung an die eigene Art. Das Vaudeville mag noch so geistreich sein, im Deutschen kann es nicht nachgemacht werden. Das derbere und durch eine lange Tradition im Volke verwurzelte Possenspiel hat auch auf dem Volkstheater des 19. Jahrhunderts noch seinen Platz.

Josef Thamm.

Auf schlesischem Boden findet Holteis Possendichtung nur einen Nachahmer: Josef Thamm (1804—1865) schreibt nach dem Vorbild der „Wiener in Berlin" eine Posse „Der Glätzer in Berlin". Ein Berliner Arzt weilt in der Grafschaft zur Sommerfrische und verliebt sich dort in ein Bauernmädchen. Ihr Vater — er hat noch etwas von der alten schlesischen Bauernschlauheit — will sich von dem guten Ruf des Arztes persönlich und an Ort und Stelle überzeugen. Er reist daher nach Berlin. Von hier kehrt er mit der Gewißheit zurück, seine Tochter könne sich getrost mit dem Arzt verloben. Wie im Lied des Franz „Es anders auszudrucken" (2. Auftritt) in Holteis „Berlinern in Wien", in dem der Wiener dem Berliner Eugen die Bedeutung der stehenden Redensart „Es tut's halt nimmermehr" klarzumachen versucht, besingt der Gutsbesitzer Tobias Rudel vor einem Kellner die Bedeutung des schlesischen Wortes „schanne". Vereinzelt findet man auch Sätze in Mundart eingestreut. Thamm schrieb die Posse neben anderen kleineren Lustspielen für die von ihm gegründete Vereinigung „Possenheim" [90]). Die Vereinigung ist mit der in Wien bestehenden heiteren Gesellschaft „Ludlamshöhle" in Verbindung zu bringen, in der auch Holtei unter dem Namen „Hudltei, Schirmherr der Abruzzen", eine Zeitlang Mitglied war [91]).

---

[90]) P. Klemenz, Der Anteil der Grafschaft Glatz an der deutschen Literatur, Glatz 1911, S. 48.

[91]) C. Holtei, VJ. IV, S. 78.

Willibald Alexis.

Unter den Schlesiern, die sich bemühten, aus dem Königstädter Theater in Berlin eine norddeutsche Volksbühne zu machen und einen Beitrag zum Repertoire dieses Theaters zu leisten, ist auch Georg Wilhelm Heinrich Häring, genannt Willibald Alexis, aus Breslau (1798—1871) mit einer Posse „Der verwunschene Schneidergesell“ [92]) vertreten. Die dreiaktige Posse, zum ersten Male über die bisher übliche Länge von einem Aufzug hinausgehend, hatte bei ihrer Erstaufführung einen großen Erfolg [93]). Alexis hat mit diesem Stück versucht, die Elemente des alten deutschen Volksschwankes zu neuem Leben zu erwecken. In ihr vereinigten sich die Poltergeister der Spinnstuben und die Späße der wandernden Studenten mit den beliebten Müllerwitzen, derer sich noch Raupach in seinem Volksstück „Der Müller und sein Kind“ bediente. Die Lustigkeit dieses Fastnachtsspiels verfehlte ihre Wirkung auf das Publikum nicht [94]). Hans Habersack, ein reicher Bauer, der eine schöne Tochter und ein sehr zänkisches Weib sein eigen nennt, glaubt, in seinem Hause befinde sich ein Gespenst, der Geist eines Schneidergesellen, der sich vor Jahren in seinem Hause aus Liebesgram erhängte. Das Gespenst kann nur erlöst werden, wenn die Tochter Habersacks einen Schneidergesellen heiratet. Geschickt macht sich die Frau Habersacks den Aberglauben ihres Mannes zunutze, um ihren Günstling, den Schneidergesellen Steffen Habermuß, ihrer Tochter zuzuführen. Aber die Tochter hat bei einem Jahrmarkt in der Stadt einen lustigen Studenten kennengelernt. Der Student beschließt, sogleich auf der Einbildung des Bauern sein Glück aufzubauen. Bald spukt es tatsächlich in Habersacks Hause, und bei einer Geisterversammlung erhalten Student und Bauernmädchen den Segen

---

[92]) In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für das Jahr 1841.

[93]) W. Alexis, Vorwort zu dem „Verwunschenen Schneidergesell“ in: Jahrbuch d. B. 1841, S. 149.

[94]) W. Alexis, Erinnerungen, a. a. O. S. 386 ff.

des verängstigten Bauern. Der richtige Schneidergesell aber tröstet sich mit dem Bauernmädchen Ilse. Alexis ist also zu den Späßen in Bauernhäusern und Spinnstuben zurückgekehrt. Die bäuerliche Welt zeigt sich in der schlesischen Spinnstube, in der die Mädchen am Rocken sitzen, Lieder summen und unheimliche Gespenster- und Kirchhofsgeschichten erzählen, während draußen Regen, Sturm und Gewitter niedergehen. Die Situation (I, 1) erinnert an die Nachtstücke des Schlesiers Weisflog. Nach einem alten schlesischen Brauch bringen die Brautjungfern der Braut in einem Korbe das Brautkleid (II, 14), dazu singen sie volkstümliche Weisen etwa von dem Priemel, das im Schnee wächst (II, 14), oder von dem Fuchs, der in die Falle ging (II, 9). Noch in Nicolais Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" findet sich das Motiv, daß sich der Bräutigam in einen Korb verstecken muß und es ihm übel dabei ergeht. Im „Verwunschenen Schneidergesell" wird der richtige Bräutigam von den Bauern arg geprellt (II, 21). Auch das gehört zu der derben, auf äußere Affekte abgestellten Possenkomik. Verkleidungsszenen spielen auch bei Alexis eine große Rolle. Der Student nähert sich dem alten Habersack als invalider Soldat und später (III, 1) sogar als der Bauer selbst. Der dumme Steffen tritt als Hausgespenst auf (III, 2). Ein hübsches Bild gibt es auf der Bühne, wenn die Studenten mit den Bauernmädchen um den Korb, in dem sich der Liebhaber befindet, einen Walzer tanzen (II, 15). Es ist nicht verwunderlich, daß Alexis mit dieser Posse einen großen Erfolg hatte. Er war aber mit dem Stoff, wie seine Zeitgenossen feststellten[95]), unökonomisch zu Werke gegangen. Die Geister und Gespenster, die er rief, hatte er zugleich vernichtet. Zu groß war der Geisterapparat, den er auf die Bühne brachte. Wer glaubt auch noch an Gespenster, wenn er ein Gespenst geprügelt sieht? Hier liegt der Grund, warum der Erfolg seines ersten Volksstückes Alexis nicht angespornt hat, weitere Possen folgen zu lassen. Schmel-

---

[95]) W. Alexis, Erinnerungen, S. 387.

kas ursprüngliche vis comica sicherte auch dem „Verwunschenen Schneidergesell" eine begeisterte Aufnahme beim Publikum[96]). Alexis hat in einem Vorwort zum „Verwunschenen Schneidergesell"[97]) die Bedingungen, unter denen die Posse leben und wirken kann, in kurzen Bemerkungen aufgezeichnet. Die Posse, so meint er, ist ein Stück ihrer Zeit. Die unwillkürlich hereinbrechende Lustigkeit behält ihr Recht für die Zeit, in der sie hervorbrach; eine andere Zeit findet das fade und abgeschmackt, was der vorgehenden Generation noch zum Ergötzen diente. Es gehört zum Wesen der Posse, nicht so streng zu motivieren, den Dialog nicht nach allen Regeln korrekt zu machen und den Reichtum des Gehalts nicht zu erhöhen. Dadurch ginge die lustige Wirklichkeit verloren, der harmlose Fastnachtsschwank sei zerstört. Je geistreicher, bezüglicher, epigrammatischer der Dialog einer Posse ist, um so geringer ist ihre Wirkung auf den Brettern. Der Theaterbesucher will sich zuerst ergötzen, er will nicht denken oder gar zum Nachdenken genötigt sein. Ein loser Faden der Handlung und solche komischen Situationen und drastischen Schlagwirkungen des Witzes, die allenfalls aus dem Schlummer aufwecken, genügen. Kommt noch die lebendige Wechselwirkung zwischen Produktion und Reproduktion hinzu, so ist der Erfolg für das echte Volkslustspiel gesichert. Die lustige Willkürlichkeit macht Alexis geradezu zur Bedingung der Posse. Sie ist lediglich für die „Luftströmung", die im Augenblick herrscht, gedichtet. Sie saugt ein und gibt von sich, was die Lachmuskeln erregt. Wenn die Posse nur den Bedürfnissen des Augenblicks genügt, hat sie genug getan, — eine Theorie, die später von dem Breslauer David Kalisch weidlich ausgebeutet wurde. Auch Alexis begeistert sich an dem Gedanken eines norddeutschen Volkstheaters. Ihm scheint die komische Ader im deutschen Volkstum reiner und gesünder in den Schenken und Spinnstuben der Dörfer zu fließen, als in

---

[96]) C. Holtei, Simmelsammelsurium, Breslau 1872, I, S. 27.
[97]) W. Alexis, Vorwort, a. a. O. S. 149 ff.

der im Berliner Jargon gepflegten Conversation „unter den Treppen" und bei Handwerksfesten. Alexis wendet sich hier gegen Louis Angely und sein „Fest der Handwerker". Es liegt ihm fern, dem Publikum alte Eulenspiegeleien und derbe Fastnachtsspiele vorzusetzen, aber er fordert, daß man auf dem „alten Kernigen und Gesunden der Tradition" aufbaut. Die Welt der Bauern und Studenten im „Verwunschenen Schneidergesell" entspricht nicht der Wirklichkeit. „Die Zeit der Prager Studenten und ihres ländlichen Publikums war ebensowohl vorüber als die, wo der Pfaff den Teufel oder der Teufel den Pfaffen im Sacke davontragen durfte." Alexis will die „derbe Hausmannskost" genießbar machen, indem er ihr moderne Würze gibt. Das Moderne besteht aber nicht in Anleihen beim französischen Geschmack oder in zeitpolitischen Anspielungen. Noch im Vorwort zum Lustspiel „Der Salzdirektor", für das Alexis als Mitverfasser zeichnet, beteuert er, es sei ihm nicht im Traume eingefallen, dem Lustspiel politische Tendenzen zu geben[98]). Mit dem Übersetzen französischer Stücke und dem Zurechtstutzen für die deutsche Bühne, wie es Angely tat, ist ihm nicht geholfen. Angely, so betont er, überschwemme die Bühne mit seinen kleinen französischen Stücken bis zum Überdruß, aber es sei nicht damit abgetan, die französischen Orts- und Personennamen ins Berlinische zu übersetzen[99]) und damit einem deutschen Volkstheater zu dienen. Alexis erkennt auch den Einfluß des Judentums, das aus dem Volkstheater ein Geschäft macht und Aktiengesellschaften für ein Institut, das kulturellen Zwecken dienen soll, in Bewegung setzt. Nicht die Bildung und die kulturelle Aufgabe interessiere die jüdischen Bankiers und Kaufleute, lediglich das Geschäft stehe im Vordergrund[100]). In diesen Worten findet sich auch eine Erklärung dafür, warum Alexis sich mit so großer Leidenschaft gegen den

[98]) W. Alexis und Gustav zu Putlitz, Vorwort zu „Der Salzdirektor". In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1851, S. 87.

[99]) W. Alexis, Erinnerungen, a. a. O. S. 367 ff.

[100]) W. Alexis, Erinnerungen, a. a. O. S. 359 ff., 360.

jüdischen Literaten Moses Saphir, „den Virtuosen der Phrase", wandte. In diesem Streit ergriff er sehr heftig Partei. Er glaubte, gegen diesen unverschämten Spötter und „Fremdling" die heilige, ernste Sache des deutschen Volkes vertreten zu müssen[101]), und schrieb die persiflierende Posse „Vosculo aus Barcelona und Greif aus Casan oder Die beiden Taschenspieler" (1828)[102]). Holtei berichtet, daß diese Satire erfolgreich war[103]). Alexis erkämpfte sich damit das Recht, Anregungen für das volkstümliche Lustspiel und das Volkstheater zu geben[104]). Er wird in vielen seiner Äußerungen mit Laube verglichen werden können.

Heinrich Laube.

Heinrich Laube (1806—1884) hatte schon als zwölfjähriger Junge in seiner Heimatstadt Sprottau von der Butenopschen Theatergesellschaft gespielte Possen gesehen. Im Jahre 1829 schreibt er unter dem Decknamen H. Campo selbst eine: „Nicolo Zaganini, der große Virtuos". Der Geigenvirtuose Paganini hatte im August 1829 in Breslau Konzerte gegeben. Bei einer Probe, zu der die Studenten freien Zutritt hatten, war auch Laube anwesend. Paganini enttäuschte aber seine Zuhörer, da er auf seiner Geige nur „markierte". Wegen des Tumults der Studenten entschloß sich Paganini zum richtigen Spiel, und die Studenten spendeten ihm begeistert Beifall. Als daher Laube gebeten wurde, für den Breslauer Schauspieler Just ein Stück, das von dem berühmten Virtuosen handeln sollte, zu schreiben, entwarf er in kürzester Zeit diese mit Beifall aufgenommene Posse. Eine chinesische Prinzessin will sich nur mit dem Manne vermählen, der sie durch eine künstlerische Leistung zu Tränen und Seufzern rührt. Ein Tenor und ein Tänzer treten

---

101) W. Alexis, Erinnerungen, S. 381 ff.
102) Dresdner Morgenzeitung, Korr. vom Juni 1828, sp. 928.
103) C. Holtei, Simmelsammelsurium I, S. 27.
104) W. Alexis, Volkstheater. In: Wiener Bilder, Leipzig 1833, S. 218 ff.

auf, aber sie haben keinen Erfolg. Endlich gelingt es dem bezaubernden Spiel Paganinis, Herz und Hand der Prinzessin zu gewinnen. Diesen Scherz hatten bereits Meisel und Glaser auf die Bühne gebracht[105]). Laube maß seiner Posse wenig Bedeutung bei. Er ist erstaunt darüber, was „dem Publikum in dieser Gattung geboten werden kann, wenn es als Lächerliches dargereicht wird". Das Bedürfnis des Lachens sei geradezu so gebieterisch wie das des Essens und Trinkens. Darum hält er auch die Posse für wichtig, und er wundert sich nur, daß sich so selten dramatische Talente ihrer bemächtigen. Jeder, der in gedrängter Form erzählen könne, brauche sich nur einen lustigen Dialogschreiber zu nehmen, und es würden sogenannte solide Possen entstehen, die das Alltagsrepertoire sättigen[106]). Nach dem Zaganinierfolg wollte Laube weiter „possenhaftem Krame nachlaufen". Er entwarf eine neue Posse, die in ihrer Art dem „Zaganini" ähnlich werden sollte. Der russische Feldherr Diebitsch, der sich durch seine Türkensiege und den blutigen Übergang über den Balkan den Ehrennamen „Sabalkansky" erworben hatte, besitzt eine Tochter, die er nur dem geben will, der ihm einen Sack voll abgeschnittener Türkenohren vorweist. Die Posse hatte bereits zwei Akte, als Laube durch ein Gastspiel des Schauspielers Wilhelm Kunst in Breslau von der heiteren Richtung seines Schaffens abgelenkt wurde und seinen Weg von dem „Possenkram" zu ernsthafteren Stoffen nahm[107]). Aber noch in seiner Wiener Zeit hat Laube so viel Interesse an der Gattung der Posse gezeigt, daß er bei einem historischen Lustspielabend im Wiener Stadttheater das alte Possenspiel des Wiener Hanswursts Gottlieb Prehauser „Hanswurst, der traurige Küchelbäcker und sein Freund in der Noth" hervorholte und aufführen ließ[108]). Überhaupt tritt Laube oft

---

[105]) F. Broßwitz, Heinrich Laube als Dramatiker, Breslau 1906, S. 5 ff.

[106]) H. H. Houben, Heinrich Laubes ausgewählte Werke in 10 Bänden, VII, S. 126 ff.

[107]) H. H. Houben, a. a. O. II, S. 26.

[108]) W. Creizenach, a. a. O. S. 9.

sehr für die Possendichtung ein. Er tadelt den „mittelmäßigen Schlendrian" des täglichen Repertoires, der durch die Namen Albini, Holbein und Angely genügend gekennzeichnet ist[109]). Die Gewohnheit, bei jedem Lustspiel immer gleich auszurufen, es sei „nur eine Posse", entbehre jeder Grundlage. Dadurch würden nur die fähigen Köpfe, die in dieser Gattung etwas zu leisten in der Lage wären, verwirrt und abgeschreckt. Selbst Molière habe nicht ein einziges reines Lustspiel geschrieben, seine ganz lustigen Werke seien Possen, „nach unserer Ästhetik durchaus nur Possen mit groben Possenhilfsmitteln"[110]). Seine Vorliebe für französische Lustspiele — besonders für Scribe[111]) — erstreckt sich lediglich auf das Formale. Schon Holtei hatte die Form des französischen Vaudevilles gelobt. Es geht ihm nicht um die Franzosen, sondern um das Schauspiel der Gegenwart schlechthin. „Die Franzosen wissen recht gut, was sie wollen, wenn sie auf ihrem stolzen Theatre francaise die alten Scapinstücke mit gröbster, ja gröblichster Komik aufführen. Sie wollen ungebundene, natürliche Frische, sie wollen derbe Heiterkeit und unmotivierte Lustigkeit auf ihren Bühnen nicht ausgehen lassen[112]). Laube warnt vor den Pedanten, die bei einer lustigen Szene gleich auszurufen pflegen: „Es ist ja doch bloß eine Posse!" Die Fröhlichkeit ist „ein gar gutes Ding", man sollte ihr nicht entgegentreten, solange sie nicht Neigung zeigt, trivial zu werden. Der Posse dürfe darum ihr Platz auf dem deutschen Theater nicht streitig gemacht werden; sie verzichte auf volle Motivierung ihrer Wirkungen dadurch, daß sie den Wirkungen freien Raum lasse[113]). Laube hält die

---

[109]) H. Laube, Geschichte der deutschen Literatur, Stuttgart 1840, IV, S. 98.

[110]) A. Weilen, Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von H. Laube. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergesch. 7/8, Berlin 1906, I, S. 157 ff.

[111]) W. Bardeli, a. a. O. S. 45 ff.

[112]) H. H. Houben, a. a. O. IV, S. 220 ff.

[113]) H. H. Houben, a. a. O. S. 220 ff.

Posse für das Repertoire eines Nationaltheaters wichtig. Ausgeschlossen von dem Nationaltheater muß nur das bleiben, was „durch allerlei äußerliche Hilfsmittel, durch ein wenig Singen, ein wenig Tanzen, ein wenig Bildermachen die Theatervorstellung erzeugt, die der Franzose Divertissement nennt“ [114]). Wie hoch Laube noch die Gestalt des Hanswurst einschätzt, geht aus der Einleitung zu seinem Lustspiel „Gottsched und Gellert“ hervor. Der Bediente Schladritz soll darin „als praktischer Hanswurst neben Gottsched erscheinen“ [115]). Die Szenen, in denen Schladritz zusammen mit dem in sächsischer Mundart sprechenden Reitknecht Gottfried auftritt, tragen auch sehr stark possenhaften Charakter [116]). Laube hat für die schlesische Possendichtung mehr theoretische als praktische Arbeit geleistet. Seine Theorien hat zum großen Teil Raupach in die Wirklichkeit umgesetzt.

Karl Geisheim.

Am 26. August 1831 bringt der Breslauer Johann Karl Wilhelm Geisheim (1784—1847) seine Lokalposse „Die Bauernhochzeit zu Pöpelwitz“ auf die Bühne des Breslauer Stadttheaters. Geisheim hat sich als Gelegenheitsdichter einen angesehenen Namen gemacht. Holtei schätzt sein Talent in dieser Hinsicht sehr hoch ein [117]). Der „liederreiche Geisheim“ [118]) hat aber mit seiner Posse nur einen bescheidenen Erfolg. Obwohl Ring sehr viel von dem Dichter hält, seine große Leichtigkeit und Formgewandtheit, seinen anspruchslosen, liebenswürdigen Humor und frischen, natürlichen Witz rühmt [119]), so hat doch Geisheim „im Dramatischen nicht mit dem Glück gewirkt wie im Lyrischen und Humoristischen“ [120]). Vergeblich,

[114]) A. Weilen, a. a. O. II, S. 274 ff.
[115]) H. H. Houben, a. a. O. II, S. 305.
[116]) F. Broßwitz, a. a. O. S. 65.
[117]) C. Holtei, VJ. VI, S. 32.
[118]) C. Holtei, VJ. VI, S. 413.
[119]) M. Ring, a. a. O. I, S. 60.
[120]) Schlesische Provinzialblätter, 127 (1848), Heft 6, S. 478 (Ebers).

so schreibt Schlesinger, habe Geisheim mit seiner „Bauernhochzeit zu Pöpelwitz" den Befähigungsnachweis für die dramatische Dichtkunst zu erbringen versucht[121]). Da sich das Stück auf dem Theater nicht hielt, begann Geisheim in der von ihm herausgegebenen Zeitung „Der Hausfreund" den Abdruck dieser Posse, und zwar „aus begreiflichen Gründen wörtlich, obwohl man sonst in ähnlichen Fällen vor dem Abdruck noch zu feilen pflegt". Die einzige Änderung nahm er im Titel vor. Auf dem Theaterzettel las man noch „Lokalposse", nun war ein „Lust- und Liederspiel" daraus geworden[122]). Tatsächlich gewinnt die Posse durch die eingestreuten Lieder den Charakter einer Liederposse nach Holteis Art. Daß Geisheim absichtlich das Stück genau so abdruckte, wie er es für die Bühne abgefaßt hatte, sollte wohl sein Ansehen als Dramatiker bei dem Breslauer Publikum noch einmal wiederherzustellen versuchen. Die Posse ist ihrer ganzen Anlage und ihrem Aufbau nach auch nicht so schlecht, wie sie die Zeitgenossen und Kritiker einschätzten. Wie in keiner anderen schlesischen Posse ist entscheidender Wert auf das Lokalkolorit gelegt. Da ersteht die Stadt Breslau, aus deren Straßen das Geklapper der Wagen klingt und in deren Kaffeehäusern Gemütlichkeit und Behaglichkeit herrschen. Da wird die Stadt Neumarkt erwähnt und der Kirchhof, auf dem sich das Chladni- und Bernersche Denkmal erhebt. Auf dem Spazierwege von Breslau nach Pöpelwitz genießt der Wanderer einen herrlichen Blick auf die Sudeten „halb im Abend und Mittag" und auf das Riesengebirge mit der Schneekoppe. Weiter schweift der Blick auf das idyllisch gelegene Fürstenstein und die Trebnitzer Hügel, wo sich das Grab der heiligen Hedwig, „des Vorbildes der schlesischen Wohltätigkeit", befindet (I, 2). „Und wie die Stadt Breslau so schön vor uns liegt!" Der Elisabethturm sieht aus der Ferne wie der Wiener Stephansdom aus. Selbst der Mundvorrat, den

---

[121]) M. Schlesinger, a. a. O. S. 193.
[122]) Der Hausfreund, 1831, S. 555 Anmerkung.

die Breslauer so gern mit sich führen, wenn sie spazierengehen, ist beschrieben (3. Auftritt). Schlesische Sitten und Bräuche sind in keiner anderen Posse so gut beschrieben wie in dieser. Einen Mann, der über seine Kunst oder sein Handwerk Bücher schreibt — und wäre er auch nur ein Schönfärber —, bezeichnet der Schlesier gern schon als einen Professor (1. Auftritt). Das Reden in Sprichwörtern ist ebenfalls eine weitverbreitete schlesische Art. „Wie langsam ists?", fragen die Schlesier, wenn sie wissen wollen, wie spät es ist (6. Auftritt). Anna verkörpert in Geisheims Posse die schlesische Heimatliebe, die sich in der Ferne in Sehnsucht verzehrt. Sie weiß, daß ihr „Vaterland Schlesien" sie nicht verlassen wird (2. Auftritt). Frau Schober ist das Sinnbild der schlesischen Gastfreundlichkeit. Die eingefügten Lieder müssen diesen Charakterzug der Schlesier noch unterstreichen. Da singt und klingt es von der Heimatliebe in den Liedern „Vom lieben Schlesierlande" und „Von Breslauer Güte seit alter Zeit". Geisheim bedient sich auch der schlesischen Mundart. Die Braut, das Milchmädchen Liese, spricht schlesischen Dialekt, und auch ein Lied in Mundart — „Unser Jungfer Liesel" — erklingt (14. Auftritt). Das Kernstück der Handlung bildet die schlesische Bauernhochzeit, die in ihrer fröhlichen und derben Art prächtig von Geisheim gezeichnet worden ist. Musikanten eröffnen den Hochzeitszug. Umgeben von festlich geschmückten Brautjungfern schreitet das Hochzeitspaar. Während das Lied „Der Bräutigam kommt" gesungen wird, weilt dieser noch betrunken im Wirtshaus. Die Braut geht bei den Nachbarn herum, überreicht ihnen ein „Richel" und erhält kleine Hochzeitsgeschenke. Auch den Brauch, daß die Braut vor der Hochzeit sich noch einmal bei ihrer Patentante vorstellen muß und von ihr ein Geschenk bekommt, hat Geisheim in sein Stück aufgenommen. Ferner erfahren wir vom Polterabend und vom Hochzeitsbitter. Die Handlung ist sehr verwickelt und baut sich auf mehreren Verwechslungen auf. Die Theaterbesucher werden sich nicht so leicht durch das Stück hindurchgefunden haben. Und das mag

der Hauptgrund für den geringen Erfolg der Posse gewesen sein. Nur eine Verkleidungsszene hat das Stück: Im 10. Auftritt tritt der Schauspieler Paul als Bauer auf. Zum Schluß gibt es drei glückliche Paare. Auch in dem Lustspiel „Schlag Sieben“ [123]) hat Geisheim das schlesische Lokalkolorit stark betont. Man erfährt in diesem Stück von einem schlesischen Polterabend, auf dem das Verhältnis zwischen schlesischem Bauerntum und Landadel zur Sprache kommt. Doch fehlt hier wie auch in der Posse „Die Bauernhochzeit zu Pöpelwitz“ ungezwungene Lustigkeit, einfache Handlungsführung und echte Komik.

Ernst Raupach.

In der Possendichtung Carl von Holteis traten zwei Hauptepochen hervor: Die erste begann im Jahre 1820 und hörte im Jahre 1828 auf. (In dieser Zeit entstanden der „Solofänger“, die „Wiener in Berlin“, die „Berliner in Wien“, „Minette oder die verwandelte Katze“ und der „Kalkbrenner“.) Eine zweite Epoche in Holteis Schaffen begann im Jahre 1833 und dauerte bis 1839. („Herr Heiter“, „Margarethe“, „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg“, „Der Berliner Droschkenkutscher“, „Der Theaterdiener“ und „Ein Achtel vom großen Los“ sind die Possen, die Holtei in dieser Zeit schrieb.) Die Zwischenzeit von 1828 bis 1833 füllt der Schlesier Ernst Benjamin Salomo Raupach (1784—1852) mit seiner Possendichtung aus. Neben Holtei hat sich Raupach für die schlesische Possendichtung mit Erfolg eingesetzt. Alle Eigenschaften, die bisher dem Wesen der schlesischen Posse zugesprochen wurden, die Beziehung zur Tradition und zum Zeitgeist, die Abwehrstellung gegen den fremden Einfluß und die Betonung der eigenen deutschen Leistung, vereinigen sich in Raupachs Possen noch einmal und führen die schlesische Possendichtung zu einem neuen Höhepunkt. In seiner Vorrede zum Hohenstaufenzyklus vom Jahre

[123]) In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1840.

1836[124]) schildert Raupach die Lage der deutschen Lustspielproduktion, wie er sie 1822, als er aus Rußland nach Deutschland kam, vorfand. Der Mangel an einheimischen Erzeugnissen, so schreibt er, sei groß. Daher hätten die Theaterdirektoren sehr zum Schaden des deutschen Theaters nach den Tagesprodukten des Auslands gegriffen. Diese Wendung nennt Raupach unwürdig und verderblich. Sein scharfer Blick für die Lage und seine Neigung zu dramatischem Schaffen lassen in ihm den Wunsch laut werden, dem Übel abzuhelfen. Zwei Dinge habe er, so schreibt er, mitgebracht: 1. die Fähigkeit, etwas Wirksames und Bühnengerechtes zu schaffen; 2. das Vermögen, viel zu arbeiten. Seine Erfahrung in dem, was bühnenwirksam ist, und seine Leichtigkeit im Schaffen hätten in ihm den Entschluß reifen lassen, sich ausschließlich dem Theater zu widmen. Und wirklich: Er tat dies in so großem Maße, daß er während seiner Hauptschaffenszeit nicht nur das Repertoire der Berliner, sondern auch das der übrigen deutschen Theater beherrschte. Selbst Nestroy spielte in Raupachs Possen[125]). Als Holtei in Berlin mit Raupach zusammentrifft, dreht sich ihr Gespräch um die Frage, wie man am besten Einfluß auf das Theater gewinnen könne. Raupach meint, bei allem, was dem Publikum behagt, müsse man imstande sein, die Gründe aufzufinden, warum dies geschieht. Und ist man sich erst darüber klar, gewinnt man auch die Mittel, das Ziel zu erreichen[126]). Den unheilvollen Einfluß des französischen Lustspiels auf das deutsche Theater einzudämmen, wurde Raupachs Hauptaufgabe. Ludwig Tieck meinte, Raupach verdiene schon deshalb Dank, weil er der ausländischen Sündflut, die die deutsche Bühne ganz zu überschwemmen drohte, Einhalt geboten hat[127]).

---

[124]) In: Raupach als Lustspieldichter (gedr. nur die Einleitung) von Curt Bauer, Breslau 1913, S. 18.

[125]) J. Nestroys sämtliche Werke, 15 Bände. Herausgegeg. von Bruckner-Rommel, XV, S. 448, 464 ff.

[126]) C. Holtei, VJ. IV, S. 173 ff.

[127]) F. W. Gubitz, Erlebnisse, Berlin 1869, III, S. 163.

Auch Bauernfeld dankte Raupach dafür, daß durch seine Rüstigkeit im Schaffen die deutsche Bühne in den französischen Übersetzungen nicht geradezu auf- und unterging[128]). Raupach, der wie „ein Meteor am dramatischen Horizont" erschienen sei, habe großes Verständnis für die Bedürfnisse des Theaters gehabt, seinen Schauspielen fehle es durchaus nicht an echt deutschen Elementen. Vorzüge seiner Stücke seien ein gutdurchdachter Plan, eine gebildete, natürliche, zum Teil poetische Sprache und eine ehrenwerte Gesinnung. Die Ehrenrettung Raupachs durch Tieck und Bauernfeld ist sehr zu beachten. Auch Alexis zweifelt nicht daran, daß Raupach der Mann gewesen wäre, der deutschen Volksbühne einen Charakter zu geben, wenn er seine ganze Kraft auf die derbe Posse geworfen hätte. Leider habe er auf dem Kothurn den Ruhm gesucht, der ihm wohl dauernder auf dem Soccus geblüht hätte[129]). Es ist entscheidend für die Possendichtung Raupachs, daß sie weniger dem deutschen Gemüt, als vielmehr dem Verstand und der Gelehrsamkeit entsprungen ist. Was die schlesischen Possendichter vor ihm immer wieder betont hatten, nämlich, die Posse müsse, obwohl sie sehr eng mit dem Alltag verbunden sei, die Dinge in poetischer Verklärung sehen, um auf diese Weise Lachen und Rührung zu wecken, hat Raupach wenig beachtet. Die Anregungen, die von der lustigen Willkür des Fastnachtsspiels und der bunten Jacke des Hanswurst ausgehen, werden von Raupach nur schematisch übernommen. Die komischen Figuren Till und Schelle, die Raupach aus dem Geist des unsterblichen Hanswurst schuf, sollten in Anlehnung an die Philosophie Hegels Verkörperungen des Schicksals sein, das mit den Menschen spielt, sie hin- und hertreibt und das schließlich wieder die von ihm hervorgerufenen Verwicklungen löst[130]). Aber das Schicksal ist gewöhn-

[128]) E. Bauernfeld, Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater, Wien 1849, S. 6.

[129]) W. Alexis, Erinnerungen, S. 366.

[130]) L. Geiger, Berlin 1688—1840, Berlin 1895, II, S. 484.

lich hart, so lustig, wie es der Possendichter auf der Bühne darstellt, begegnet es nur Glücksmenschen. Was Raupachs Possen fehlt, ist Echtheit und Natürlichkeit, Wärme des Gemüts und Heiterkeit der Phantasie. Seine Possen bleiben Konstruktionen, man merkt ihnen allzusehr das Planmäßige und Verstandesmäßige, die Technik und — sehr oft — die Spekulation auf den Publikumsgeschmack an. Bauernfeld meint, Raupach habe die eigentliche „Mache" völlig weggehabt[131]). Der „innere Lebensfunken", den Holtei für jede Posse unentbehrlich hielt, der die Freude und Fröhlichkeit im Parkett entzündet und das Publikum mitreißt, verfängt sich bei Raupach in Gedankengestrüpp. Seine Possen sind trotz ihrer Beziehung zur Tradition Kinder des Verstandes und nicht des Gefühls[132]). Die Charaktere wirken manieriert, der Humor steif und witzig, die Handlung allzu schicksalhaft gelenkt. Laube, der von Raupach zu „Lustspielexerzitien" angeregt wurde, ist aber zu hart in seinem Urteil, wenn er die heitere Muse Raupachs „dürr und recht trocken nennt[133]). Der Raupachsche Lustspielweg, so fährt Laube fort, sei aus einem possenhaften Gedanken und aus diesem allein entstanden, deshalb führe sein Beispiel ins Unwahre. Die alten Geister des Fastnachtsschwankes und der Harlekinaden zu rufen, war, wie wir gesehen haben, für die schlesische Possendichtung im 19. Jahrhundert sehr nützlich. Man konnte aber nicht allein mit ihnen die Begeisterung der Menschen für die Posse wecken. Auf Raupach paßt daher wie auf keinen anderen schlesischen Possendichter das Urteil, seine Dichtung sei lediglich ein „gelehrter Versuch".

Raupachs Possendichtung beginnt mit einer Fastnachtstrilogie. „Hans Michel Meerrettigs Liebes- und Ehestandssachen" werden in drei Teilen — „Die Mondsucht", „Das Fastnachtsspiel" und „Die beiden Nachtwächter" — dargestellt. Das

---

131) E. Bauernfeld, a. a. O. S. 6.

132) E. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 1865, III, S. 37.

133) H. H. Houben, a. a. O. VIII, S. 128.

eigentliche Fastnachtsspiel ist geschickt in die Mitte der Trilogie gestellt und in Reimen abgefaßt. Die drei stehenden Figuren der Raupachschen Possendichtung, Till, Schelle und Meerrettig, treten gemeinsam auf. Till trägt die Züge eines gemütlichen Mephistoteles. Er ist immer bereit zu Ränken und Späßen und denkt stets darüber nach, wie man aus der Welt der Verwicklungen einen Ausweg finden kann. Seine Stellung im bürgerlichen Leben entspricht nicht der Weltweisheit und Klugheit, die er in gelehrsamen Reden und Unterhaltungen offenbart. Er hat große Ähnlichkeit mit einem Winkeladvokaten, wie er in Schlesien noch in vielen Städten und Flecken zu finden ist. Alle Situationen überschaut er mit der Ruhe und Sicherheit eines Menschen, der über den Dingen steht. Seine Dialektik ist angeboren, seine Spitzfindigkeit mit philosophischen Gedanken vermischt. In dem Possenspiel „Die feindlichen Brüder oder Homöopath und Allopath" (1829) äußert er sich über seinen gesunden Optimismus (II, 1). Wie Hamlet überlegt er, ob sein Plan zum Ziele führen wird oder nicht. Aber, so meint er, es ist nicht so wichtig, danach zu fragen, denn muß denn alles, was geschieht, zum Ziele führen? „Wir alle leben Jahr aus, Jahr ein und machen jedes Jahr ein neues Stück Weltgeschichte, ohne zu wissen, ob die Weltgeschichte jemals zum Ziele führen wird. Sollten wir deswegen aufhören, zu leben? Beileibe! Laßt uns immer fortleben und Geschichte machen! Besser noch als Shakespeare auf der Bühnenwelt, wird der Herrgott auf der Weltbühne das „Ende gut, alles gut" durchführen." Humor und Spaßmacherei sind die Elemente, die nach Tills Philosophie das Leben ertragen helfen. „Spaß auf jeden Fall!", lautet seine Parole. Der „Oberste der Schelme" („Denk an Caesar!", IV, 4) hat sich als wichtigstes Ziel gesetzt, die Vereinigung zweier Liebenden herbeizuführen. Er kann unmöglich zwei Liebende sehen, ohne nicht Lust zu verspüren, ein Paar aus ihnen zu machen („Der Nasenstüber", I, 5). Sein Plan dazu ist schon immer halb und halb fertig (I, 5). Geschickt weiß er sich bei seinen Taten einmal auf diese, ein andermal auf jene Seite zu stellen, um so

durch Zutraulichkeit und vorgetäuschte Freundschaft das Vertrauen beider Parteien zu gewinnen. Dabei achtet er sehr peinlich darauf, daß seine Person immer unangetastet bleibt. Oft verteidigt er seine Ehre und die Ehre im allgemeinen („Die Mondsucht", I; „Denk an Caesar!", III, 3). Er bemüht sich, die Ehrauffassung anderer zu schonen. Seine Charakterisierungen anderer Menschen sind nicht verletzend, und am Schluß des Possenspiels versucht er, jedem Gerechtigkeit und Anteil am Glück zu verschaffen. Je nachdem, wie es die Situation erfordert, redet er von der Leber weg oder gebraucht er allerlei dunkle Worte und Andeutungen. Seinem Ziel gegenüber aber kennt er nur die unbedingte Konsequenz, hier ist er ein „Todfeind der Mittelstraße" („Die Mondsucht", I). Kluge Worte redet er über die Welt — sie ist ihm wie eine Uhr, die Gott geschaffen hat und immer wieder aufzieht —, den Staat und die menschliche Gesellschaft. In dem Stück „Die Mondsucht" macht er sogar ein paar Bemerkungen zur Rassenfrage. Wenn die hübschen Mädchen, so sagt er, immer nur den Reichen zufallen, und den Armen nur die Häßlichen bleiben, so muß bei der größeren Zahl und Fruchtbarkeit der Armen das Menschengeschlecht endlich zu einer wahren Paviansrace werden (I). Kritische Worte erlaubt er sich sehr oft über die politischen und gesellschaftlichen Zeiterscheinungen. Wie Mephistoteles ist er entschieden gegen die Heirat. Mit den Worten: „Undank ist doch ewig der Welt Lohn", entzieht er sich der Liebe und Zärtlichkeit der Witwe Hellwig in den „Feindlichen Brüdern" (III, 10) durch eilige Flucht. Seinen Beruf wechselt er sehr häufig. Er ist Zollassistent und Gerichtsdiener, Ratsschreiber und Sekretär, Kandidat und Arzt. Aber nie verleugnet er sein doppeltes Gesicht: er ist zwar Angehöriger eines Standes, und als solcher unterscheidet er sich von den anderen Artgenossen nicht; aber er ist auch Träger der ihm vom Possendichter zugewiesenen Rolle eines weitschauenden Planers. Sorgfältig achtet er auf diesen Unterschied („Die Mondsucht", II). Überlegen schwingt er sein närrisches Zepter über der Dummheit

und Schlechtigkeit der Welt. Ohne eine Dosis Narrheit wäre diese Welt nicht auszustehen („Das Fastnachtsspiel", II, 2). Da er weiß, daß „die Menschen leichter als Tiere einzufangen sind, wenn man ihren Verstand besticht", ist er der größte „Rattenfänger" seiner Zeit. Till stammt aus Schlesien, aber seine Weltanschauung und sein Charakter haben mit der schlesischen Mentalität wenig zu tun. Allzu kluge Beredsamkeit und Logik liegen dem schlesischen Menschen nicht; seine Gemütstiefe hält ihn gewöhnlich von Intrigen und ausgetüftelten Plänen fern. Wortklauberei und Wortverdrehungen gelten in Schlesien nicht viel.

Alle Eigenschaften des alten Hanswurst vereinigt die zweite komische Figur in Raupachs Possen: Schelle. Schon sein Name deutet auf die bunte Jacke des alten Spaßmachers hin. Sein unverwüstlicher Lebensmut muß sich in tausend Widerwärtigkeiten und Hinterhälten erproben. In dem Possenspiel „Denk an Caesar" soll Schelle in Ketten gelegt und lebendigen Leibes eingemauert werden. Mit Händen und Füßen wehrt er sich dagegen. Der Kandidat der Theologie Kaiser will ihm Trost zusprechen, aber Schelle schreit, was ihm der „Trost des Geistes" helfen solle, „wenn der Leib trostlos ist". „Der Leib geht über alles; der Leib ist das A und das O" (IV, 7). Der Welt, die ihn doch überall verfolgt und peinigt, ist er nicht gram, er hängt an ihr mit allen Fasern seines Herzens. „Ich weiß", sagt er im „Nasenstüber" (II, 9), „ich bin gerade recht für diese Welt, und diese Welt ist gerade recht für mich: ich verlange keine andere." Sein unbedingter Wille zum Leben fördert auch seine große Furchtsamkeit und Feigheit. Die Gouvernante Ursula nennt ihn einen „Erzhasenfuß" („Nasenstüber", I, 1), Till sagt von Schelles Mut, man könnte ihn einer Mücke aufladen, sie würde nicht minder lustig in der Sonne spielen („Nasenstüber", I, 5). Köstlich sind die Szenen, in denen Schelle sich selbst Mut macht oder ironisiert. Im „Zeitgeist" (II, 2) trifft man ihn allein in einem Walde, wo er hinter jedem Baum reißende Tiere, Räuber und Mörder vermutet. Im „Nasenstüber"

zeigt sich sein Hasenherz besonders deutlich vor dem Duell. Obwohl er selbst ein großer Feigling ist, beklagt er sich bisweilen über die Memmen, die es auf der Erde gibt („Nasenstüber", II, 4). Nach dem Duell, das er angenommen hat, ruft er aus: „Gott! Gott! In welche Gefahren stürzt mich immer meine Tollkühnheit! O, ihr teuren Eltern im Grabe, warum habt ihr einen so tollkühnen Sohn erzeugt?" (III, 1). In den wenigen Augenblicken seines Lebens, in denen er keine Furcht hat, lobt und rühmt er gern seine Tapferkeit. Kommt er aber in Gefahr, dann ist er wieder so ängstlich und furchtsam, daß er alles, was zu seiner Rettung dienen könnte, übersieht und wie ein blindes Huhn durch die Gegend flattert. Dann weint er, stellt sich verrückt und tot — wie es Hanswurst ja auch tat. In den „Feindlichen Brüdern" bezieht sich Till unmittelbar auf die alten Hanswurstiaden. Auf die Frage Luises, ob eine Heirat eine Komödie ist, antwortet Till, sie seine eine comedia dell'arte mit drei stehenden Figuren: Braut, Bräutigam und Hanswurst und habe drei Akte: Liebeshandel, Brautstand und Hochzeit. Als der Doktor der Philosophie darauf wissen will, wer dann der Hanswurst sei, antwortet Till: der alte Adam, denn er sei der große Pritschenmeister, der die Menschen zu Paaren treibt (I, 2). Im „Zeitgeist" vermerkt Raupach ausdrücklich, daß Schelle in der Kleidung des Harlekin auftreten soll (II, 1). Derbe Komik findet man in den Szenen, in denen Nasenstüber und Prügel verteilt, große Eßlust und Trinkfestigkeit gerühmt und arge Übertreibungen geboten werden. Ein Gespräch über Weinsorten („Die feindlichen Brüder", II, 5) erinnert an die Weinszene in Holteis „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg" (10. Auftritt).

Raupachs Possen zeigen aber auch starke Beziehungen zur Gegenwart. Raupachs politische Einstellung war durchaus konservativ. Er war ein strenger, überzeugungstreuer „Royalist" [134]). Gedankenfreiheit und Gleichheit vor dem Gesetz sind die beiden

---

[134]) E. Genast, a. a. O. S. 38 ff.

Güter, die nach seiner Meinung das Volk mit Recht von seinen Fürsten verlangen kann. Was darüber hinausgeht, sprenge die Schranken der „ewigen Ordnung". Da er den Absolutismus als einzig wahre Regierungsform anerkennt, steht er den liberalen Bestrebungen seiner Zeit feindlich gegenüber[135]). Seine sehr häufigen politischen und sozialen Anspielungen verbindet er mit einer ausgedehnten literarischen Satire. Das Verlegen der Possenhandlung in die kleinstädtische Welt bringt unwillkürlich auch das Bestreben mit sich, das Kleinbürgerliche lächerlich zu machen, indem man die Bürgermeister samt ihren Stadtverordneten und Ratsdienern als Gegner des Fortschritts zeichnet. Raupachs Posse „Der Zeitgeist" ist eine einzige Satire auf die Leute „hinter dem Berge". Das an Kotzebues Kleinstadtgemälde erinnernde Stück „Denk an Caesar" verhöhnt die Rückständigkeit des städtischen Bürokratismus, der überall Revolutionen und politische Intrigen sieht und sich bei der Bekämpfung scheinbarer Widersetzlichkeiten gegen die Staatsgewalt lächerlich macht. Presse und Zensur werden scharf kritisiert, die geheime Polizei und das politische Schnüfflertum des öfteren aufs Korn genommen. Ausgerechnet die beiden Polizeidiener Curtz und Lange, von denen der eine schlecht sieht, der andere schwer hört, sollen in der Posse „Denk an Caesar" einen besonders wichtigen, geheimen Auftrag durchführen. Die Einführung der Gasbeleuchtung in Krähwinkel wird vom Oberhaupt der Stadt als eine gefährliche Neuerung angesehen, denn: „wer einen hundertjährigen Laternenpfahl nicht mehr respektiert, respektiert auch zuletzt keinen Bürgermeister mehr" („Denk an Caesar", I, 3). Auch Till hat, wenn es um „höchst politische" Angelegenheiten geht, stets die Ruhe der Bürger im Auge (I, 3). Ausgerechnet der närrische Schelle sagt: „Ja, es ist eine bärtige Zeit" (III, 9). Ein Kind seiner Zeit ist auch die dritte, häufig wiederkehrende, komische Figur: Hans Michel Meerrettig. Er ist ein Vertreter jenes schlesischen Land-

---

[135]) C. Bauer, a. a. O. S. 38.

junkertums, das auch Holtei in seinen Schriften tadelt. Im „Fastnachtsspiel" und in der „Mondsucht" tritt Meerrettig als ein reicher und anspruchsvoller Herr auf, der aber seine Dummheit nicht verleugnen kann. Der Reichtum hat ihn verdorben. Im „Fastnachtsspiel" ist er vom Dorf in die Stadt gezogen, hat dort versucht, feine Bildung und Umgangsformen zu erlernen, hat sich aber auch von vielen Unsitten städtischen Lebens mancherlei angeeignet. Der später zu einem Verhängnis gewordene Zug des deutschen Menschen vom Dorf in die Stadt tritt bei Michel Meerrettig in Erscheinung. Im „Fastnachtsspiel" muß ihn der Weber Mücke, mit dem ihn einst gute Freundschaft verband, zur Ordnung rufen. Meerrettig will plötzlich seinen alten Weggenossen nicht mehr kennen, weil er ihm zu gering und ungebildet ist. Schlicht antwortet der Weber, es sei ein schlechtes Zeichen, wenn man sich der Bekanntschaft ehrlicher Leute schämt (I, 4). Meerrettig will die Tochter des Gastwirts „Zum goldenen Hirsche" nicht heiraten, er will sie nur als „Wirtschafterin" in sein Stadthaus nehmen, eine Denkungsart, die natürlich bei den Bauern wenig Verständnis findet und Meerrettig zu einer argen Prellerei verhilft. Meerrettig ist weder gut noch böse, er ist bloß dumm. Auf Grund seines erworbenen Reichtums hält er sich selbst allerdings auch für klüger und gebildeter als die echten und unverdorbenen Menschen seiner früheren Umgebung.

„Die Fastnachtstrilogie" (1826), „Die feindlichen Brüder oder Homöopath und Allopath" (1829), „Der Zeitgeist" (1830), „Der Nasenstüber" (1830) und „Denk an Caesar" (1833) stellen das Treiben dieser drei komischen Figuren in den Mittelpunkt der Handlung. Leider ist die stark lokalisierte Posse „Ein Sonntag aus Schelles Jugendleben" (1828), die den vorhergehenden Possen noch angereiht werden müßte, ungedruckt und nicht mehr aufzufinden[136]). Dasselbe Schicksal erlitten die Possen „Das Melodrama" (1831) und „Gute Miene zum

[136]) C. Bauer, a. a. O. S. 25 ff.

bösen Spiel" (1832). Zwei Possen — „Der versiegelte Bürgermeister" und „Die Brautführer" — stehen etwas außerhalb der Till-Schelle-Stücke. Die Handlung der „Brautführer" spielt in Italien und zeigt ein lustiges Versteckspiel zwischen jungen Liebesleuten und ihren Widersachern, zwei komischen Alten. Die Käuze glauben, sie hätten das Glück der Liebenden vereitelt, machen sich aber nur lächerlich. Ihre Diener geraten in einer nächtlichen Szene hart aneinander und prügeln sich weidlich durch. Pasquino vereinigt vor allem die typischen Eigenschaften eines Dieners, wie ihn sich das Volksstück vorstellte. Die Treue zu seinem Herrn ist groß, seine Geldgier unersättlich. Eine der besten Possen Raupachs ist „Der versiegelte Bürgermeister" (1828). Mit großem Geschick malt der Dichter hierin das Kleinstadtleben, so daß man fast von einer Possenidyllik sprechen kann. Auch in dem Stück „Denk an Caesar" stellt Raupach das Leben in einer kleinen Stadt in den Brennpunkt der Handlung, überschüttet aber das Bild mit scharfem Spott und beißender Satire. Im „Versiegelten Bürgermeister" fehlt die Satire. Ohne Bitterkeit und Spöttelei wird hier ein schwäbisches Stadtidyll aus dem 16. Jahrhundert gezeichnet, daß von so viel Humor überstrahlt ist, daß selbst die Verse gegen die Hexenprozesse — denn in Versen ist diese Posse abgefaßt — nichts Problematisches enthalten. Psychologisch sehr fein ist der Bürgermeister dargestellt. Während er seiner Tochter mit harten Worten die Verlobung mit dem Ratsschreiber Willmar verbietet, schleicht er selbst sehr liebedurstig um das Haus der Bürstenbindersfrau herum. Bei einem der heimlichen Rendevous erscheint plötzlich der Bürstenbinder, und wohl oder übel muß sich der Bürgermeister in einem Schrank verstecken. Der Schrank, der gepfändet ist, wird auf das Rathaus geschleppt und versiegelt. Der Bürgermeister leidet Höllenqualen, nicht minder aber auch die Frau des Bürstenbinders, die die Eifersucht ihres Mannes fürchtet. Schon treten die Ratsherren zusammen, um über das gepfändete Möbelstück zu beraten, gerade erklärt der überängstliche Lampe, der Schrank sei be-

hext, und eben will der Bürstenbinder aus Argwohn den Schrank zertrümmern — da gelingt es dem versiegelten Bürgermeister, mit den zufällig vorbeigehenden Liebenden ein Gespräch anzuknüpfen. Sie lassen ihn heraus unter der Bedingung, daß er sofort in die Verlobung einwilligt und eine ansehnliche Mitgift seiner Tochter aushändigt. Wohl oder übel unterschreibt der Bürgermeister den Vertrag, den Ratsherren aber zeigt er mit listiger Miene den leeren Schrank und das Paar. Alle Schuld fällt auf Lampe. Seiner Tochter aber erzählt er, er wollte ja nur die Tugend der schönen Bürstenmachersfrau prüfen, denn „ein rechter Bürgermeister muß der Bürger Herzen kennen" (II, 8). Den erstaunten Ratsherren, die über die so rasch erfolgte Verlobung die Köpfe schütteln, erklärt er, Großmut wäre zu allen Zeiten eine Tugend seines Stammes gewesen, und außerdem habe auch er ein Herz im Busen. Mit diesem Bürgermeister hat Raupach eine Figur geschaffen, die wirklich köstlich ist. Etwas Neues für die schlesische Possendichtung hat der Dichter auch mit der Märchenposse „Schelle im Monde" (1839) geschaffen. Zum ersten Male weitet sich das Thema in das Phantastische. Das Wiener Zauberstück versucht, seinen Einfluß geltend zu machen, und selbst Raupach, dessen Possendichtung wir so stark vom Gedanklichen beschwert sahen, kann sich den neuen theatralischen Wirkungsmöglichkeiten der Wiener Zauberstückdichter nicht ganz verschließen. Schelle regiert auf dem Monde als Demodul das Land der Vögel. In seinem Gefolge befindet sich auch Simpel, der aus Schlesien stammt (II). Schelle spielt in dem Märchen zum ersten Male auch eine problematische Rolle. Er wird aus seiner Bedrängnis gerettet, als er erkennt, daß eigene Dummheit ihn in die Not gebracht hat. Gerade als er dies eingesteht und ausruft, warum bin ich nicht das geblieben, was ich war: ein Dorfbarbier ohne Abenteuer, und seine „Hoheit" hingibt, um seine „Niedrigkeit" zu retten, treten Freiheit und Leben für ihn in greifbare Nähe. Ein neues Element gleitet in die schlesische Possendichtung. Es verhilft neuen Gedanken zum Durch-

bruch. Schelle, der für das Leben stets ein freudiges Ja bereit hatte, bekommt plötzlich auf einer Insel in der Südsee Selbstmordgedanken und will sein „barbarisches Schicksal" loswerden. Das sind Motive, die sich von denen der bisherigen Possendichtung deutlich unterscheiden, die neue Einflüsse kennzeichnen, denen sich die schlesische Posse nun zum letzten Male unterwirft. Die „phantastischen" Possen Raeders beginnen ihren Siegeszug.

Gustav Raeder.

Wie in Holtei, so kreiste auch in Gustav Raeder (1810 bis 1868) echtes Theaterblut. Raeder gehörte einer berühmten Schauspielerfamilie an, deren bedeutendstes Mitglied er wurde[137]). Auch er versuchte zunächst auf der Königstädter Bühne in Berlin als Schauspieler sein Heil. Aber neben den alten Publikumslieblingen Schmelka und Spitzeder war es für ihn schwer, sich durchzusetzen. Im Jahre 1838 tritt er zum ersten Male in Dresden mit großem Erfolg auf, von 1839 an widmet er sich ausschließlich der Bühnenschriftstellerei. Sehr bald macht sich in seinem Schaffen die Nähe Wiens bemerkbar. Er tritt in den Zauberstücken Raimunds auf und beginnt bald, eigene Zauberpossen zu schreiben. Sein Talent hat wenig Tiefe, aber reiche Erfindungsgabe. Die Äußerlichkeit seiner Komik hat oft den Hang zu bloßer Körperlichkeit, seine große Erfindungsgabe artet oft in Übertreibung aus. Im Schauspieler Raeder äußert sich der Hanswurst, und Laube berichtet, er habe in seinem Lustspiel „Gottsched und Gellert" die Rolle des Schladritz, des hanswurstigen Dieners Gottscheds, auf dem Dresdner Theater sehr wirksam gespielt[138]). Laube würde viele Possen Raeders unter das Divertissement der Franzosen gestellt haben, denn er war ein Feind aller äußerlichen Hilfsmittel und meinte, man könne nie „durch ein wenig Singen, ein

[137]) M. Schlesinger, a. a. O. S. 117.
[138]) H. H. Houben, a. a. O. II, S. 308.

wenig Tanzen, ein wenig Bildermachen" eine Theatervorstellung gestalten[139]). Raeder aber liebt das Singen, Tanzen und Bildermachen auf dem Theater. Seine Possen enthalten eine Fülle eingestreuter Lieder, Duette, Kouplets, Quodlibets und Tänze. Am Schluß des Auftritts oder des Stückes wird noch einmal ein wirkungsvolles Bild gestellt. Um möglichst wirkungssichere Szenen zu erreichen, versieht Raeder seine Possen mit langen und bis in Einzelheiten gehenden Bühnenanmerkungen. Zu der Erstausgabe der Posse „Luchs und Fuchs" steuert er sogar eine Skizze der Bühneneinrichtung bei. Die Nachahmung des Wiener Zauberstücks tritt deutlich hervor. Gerade als die Wiener Zauberstückdichter — vor allem Bäuerle, Raimund und Nestroy — von der Bühne abtreten, und das Zauberstück in Wien seinen Höhepunkt überschritten hat, setzt Raeder mit seiner Possendichtung ein. Alljährlich zur Fastnachtszeit kam er mit einer neuen Zauberposse heraus, die nicht nur in Dresden, sondern auch auf allen deutschen Bühnen mit Beifall aufgenommen wurde. Die Entstehung des Zauberstücks leitet Enzinger aus dem Jesuitenstück her. Der Widerstreit feindlicher Mächte, der ständige Kampf zwischen Gut und Böse, das Streben nach einem Ideal, die Hilfe des Genius, guter Geister und Feen: dies alles, so meint Enzinger, habe sich in „katholischer Luft" entwickelt. Die Vereinigung der Liebenden und die Bestrafung des Bösen bilden den Grundstock der Handlung[140]). Märchen und Sage, Abenteuer und Reise, Zauberei und Magie spielen eine große Rolle. Vor allem wollte Raimund mit seinen Zauberstücken dem Volke den Sinn für das wahrhaft Poetische einhauchen. Er hatte die Absicht, „die Komik des Volkstheaters durch poetischen Humor zur reinen Kunst zu erheben"[141]). Die schlesische Posse hatte, wie wir gesehen haben, immer versucht, den Theaterpublikum nicht die reale Wirklich-

[139]) A. Weilen, a. a. O. II, S. 274 ff.

[140]) M. Enzinger, a. a. O. S. 28.

[141]) E. Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart, Leipzig 1861, S. 414.

keit zu zeigen. Das Zauberstück führt den Menschen aus seinem irdischen Bereich heraus, es läßt ihn Freud und Leid des Alltags vergessen und zeigt ihm in einer übersinnlichen Welt einen gerechten Ausgleich und den Lohn für seine guten Werke. So rein und ätherisch aber wie in Raimunds Zauberstücken wirkt die übersinnliche Welt in Raeders Zauberpossen nicht mehr. Schon Nestroy parodierte die Zauberwelt und wandte sich einem diesseitigeren Realismus zu. In Raeders Zauberpossen ist die „andere Welt" eher Kulisse. Es steckt nicht mehr der überzeugende Ernst hinter dem übernatürlichen Spiel, das Phantastische ist nur Fassade und Beiwerk. Die Zauberwelt erfüllt eigentlich nur noch den Zweck, die handelnden Personen in eine Fülle buntester und unwahrscheinlichster Abenteuer zu stürzen, sie unter und über der Erde, einmal am Äquator, ein andermal am Nordpol, dann wieder im heißen Afrika oder im eisigen Rußland die tollsten Dinge erleben zu lassen. Die Phantasie treibt üppige Blüten. Von einer geordneten Handlung kann keine Rede mehr sein; eine lose Aneinanderreihung von phantastischen Erlebnissen genügt. Kommt die Handlung einmal in die Gefahr zu stocken, dann ist schnell ein Wesen aus der Zauberweit zur Hand, um sie weiterzutreiben. Droht die Handlung vorzeitig ihr Ende zu erreichen, stehen flugs Wolkenwagen oder Wolkenschirme bereit, um die Personen zu neuen Abenteuern zu entführen. Will aber das Stück einmal gar kein Ende finden, dann lösen mächtige Zaubergestalten kraft ihrer überirdischen Gewalt den Knoten. Gottschall nennt Raeder den „kosmopolitischen Possendichter", der das Spießbürgertum auf Reisen schickt und es bald an der tropischen Sonne, bald am Nordpol zu „erweiterter Weltanschauung" erzieht[142]). Von einer Erziehung der Spießbürgerlichkeit zu einer erweiterten Weltanschauung kann aber in Raeders Zauberpossen kaum die Rede sein. Denn nur die Tatsache, daß die Erdenbürger trotz

---

[142]) R. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 5. Aufl., 4 Bände, Breslau 1881, IV, S. 130.

ihrer großen Abenteuer und Reisen genau so spießerhaft wie zuvor sind, veranlaßt Raeder, immer wieder neue phantastische Erlebnisse zu entsinnen, durch die er seine Gestalten führen kann. Allerdings hat Gottschall recht, wenn er den Gegensatz zwischen Spießbürgerlichkeit und Weltbürgertum als den „komischen Angelpunkt" der Raederschen Possendichtung bezeichnet. Der Gegensatz zwischen diesen Kleinbürgern und Handwerkern und der weiten Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Völker und Länder liegt fast allen Stücken des Schlesiers zugrunde. Es sind nicht Zauberstücke nach Raimunds Art, sondern Possen im eigentlichen Sinne des Wortes, voll „höheren Unsinns" und ausgelassenster Lustigkeit. Raeders Stücke haben sich in der Hauptsache von dem weltanschaulichen Kern des alten Wiener Zauberstücks entfernt, sie wollen nicht erziehen und bessern, wie es das Jesuitenstück beabsichtigt, sondern nur reine und unbeschwerte Heiterkeit erzeugen.

Volksmärchen und Volkssage liefern zu mehreren Zauberpossen Raeders den Stoff. „Die verwunschene Prinzessin" erinnert vor allem im Vorspiel sehr stark an das Märchen von Dornröschen. Die Fee Fontaine, die bei Desirés Geburtstagsfeier übergangen worden ist, verwünscht die Prinzessin. Die Prinzessin wird zuerst in eine Gemse, später in eine Forelle verwandelt. Verzauberung als Bestrafung spielt auch in Bäuerles „Verwunschenem Prinzen" (1818) eine bedeutende Rolle. Verwandlungen in Tiere kommen in den Wiener Zauberstücken sehr häufig vor[143]). Dem Volksstück flossen diese Motive auch aus dem Tierepos zu. Wie in Bäuerles „Verwunschenem Prinzen" geht es auch in der „Verwunschenen Prinzessin" um einen Zauberring, und wie hier eine Zauberrose, so spielt dort ein Zauberbouquet eine Rolle, dessen Besitzer stets die Wahrheit sagen muß. Auch in Raeders „Prophet" erhält Johannes ein Zauberkraut, das ihm die Erfüllung dreier Wünsche bringt. Die „Verwunschene Prinzessin" lehnt sich sehr stark an Motive

[143]) M. Enzinger, a. a. O. S. 223 ff.

des Wiener Zauberstückes an. Während unten auf der Erde der Kampf zwischen den Widersachern entbrennt, stellen sich auch die Bewohner des Zauberreiches zum Kampfe auf. Die böse Fee Fontaine tritt für die Sache ihrer Favoritin, der afrikanischen Prinzessin Aika, ein; die gütige Fee Titana verhilft Tulipan und Desiré zum Sieg. Zauberwald und Wundergarten erscheinen auf der Bühne, dazu die märchenhafte Grotte der Sirenen und die Insel des Vergnügens. Das Reich der Fische findet sich nicht nur in der „Verwunschenen Prinzessin"; auch in „Flick und Flock" erscheint das Wasserreich des Meergottes. Nach dem gleichnamigen Märchen aus „Tausend und eine Nacht" schrieb Raeder sein Zaubermärchen „Aladin oder Die Wunderlampe". Der Orient mit seiner fremdartigen Schönheit ersteht vor den Augen des Zuschauers, umgeben von Vesieren und Offizieren, Sklaven und Mohren, Zauberern und Bajaderen thront der Sultan. Auch in diesem Stück werden die Menschen begünstigt oder verfolgt von guten bzw. bösen Geistern. Im „Prophet" schwingt der Herrscher des indischen Reiches sein Szepter über Brahminen und Oberbrahminen, im „Weltumsegler wider Willen" türmen sich Pagoden und Paläste, in denen der Kaiser gleichermaßen über Japaner und Chinesen regiert. Überall soll die Königin Phantasie das Publikum bezaubern, wie sie es auch heute in vielen Filmen tut. Ungeheuer ist das Aufgebot an exotischen Menschenmassen. Im „Weltumsegler wider Willen" (III) wird ein Sklavenmarkt in Marokko mit Sklaven und Sklavinnen, Haremswächtern und Bajaderen, Soldaten und Wachen, Eunuchen und Königsmannen gezeigt.

In diese fremde, phantastische Welt mit ihren Sitten und Gebräuchen werden nun die kleinen Bürger hineingestellt. Der Kontrast kann nicht größer sein, und an ihm entzündet sich Raeders Komik. Immer sind es zwei Menschen, die sich auf eine abenteuerliche Reise begeben. Im „Artesischen Brunnen" sind es Grübelein und sein Hausdiener Balthasar. In der „Verwunschenen Prinzessin" reist Prinz Tulipan mit seinem treuen

Diener Picolo. Im „Weltumsegler wider Willen" halten der Exekutor und Naturdichter Purzel und sein Neffe Ludwig wie die Kletten zusammen. In den Possen „Flick und Flock", „Fuchs und Luchs" und „Robert und Bertram" tritt schon im Titel die Zweipaarigkeit der Hauptgestalten hervor. Von den Hauptfiguren hat die eine die komische Person zu sein, während die andere gewöhnlich ernster aufgefaßt zu werden wünscht. Bei aller Phantastik und Abenteuerlichkeit versucht Raeder jedoch, seine Gestalten noch lebensecht zu zeichnen. Der „kosmopolitische Possendichter" läßt die Personen dann sogar in ihrer Mundart sprechen. Eine ferne Erinnerung an die Lokalposse hat den Dichter wohl dazu bewogen. Aber das Wirkungsfeld Holteischer Possendichtung, das wir mit dem Dreieck Berlin—Breslau—Wien umrissen, wird nun von dem „kosmopolitischen Dichter" nochmals erweitert, indem Mundartbezirke Süddeutschlands (München und Schwaben) in die Dichtung einbezogen werden. Auch das Lokalkolorit bleibt hier und da gewahrt, wobei Schlesien und die Wahlheimat des Dichters Sachsen einen gewissen Vorrang genießen. Die Bergwelt der Sudeten mit ihrem eigentümlichen Menschenschlag und der Sage von Rübezahl und den Berggeistern tritt in den Possen „Ein Prophet oder Johannes Leiden und Freuden", im „Artesischen Brunnen" und in „Tausend und eine Nacht" hervor. In „Tausend und eine Nacht" werden die Zuschauer in die wilde Felsengegend des Riesengebirges versetzt, zwischen ragenden Steinen windet sich ein schmaler Fußweg empor, Tannen wachsen in die klare Bergluft. In dieser wilden Berglandschaft regiert Rübezahl mit seinen Gnomen und Erdgeistern. Er ist zu einem kecken Streich gegen Touristen, die seine Regentschaft mißachten und gering von ihr denken, gern bereit. Nur ehrfürchtig spricht der schlesische Bergführer Kräutel von dem großen Berggeist. Aber der aufgeklärte Berliner Ribbespöhr hat nur höhnische Worte für den einfältigen Glauben des Bergführers. Da erscheint Rübezahl und demonstriert seine Macht über die armseligen Menschen. Die Schlußszene

schließt sich sehr eng an die gleiche Szene in Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) an. Bei Raimund prunkt der Bergkönig in kostbarem Mantel und smaragdener Krone; in „Tausend und eine Nacht" sitzt Rübezahl in einer prächtigen, in bunten Farben erstrahlenden Edelsteingrotte, umringt von seinen Gnomen, die auf ihren Köpfen Diademe mit funkelnden Gläsern und in den Händen Stocklaternen tragen.

Raimunds Absicht, die Menschen durch seine Stücke zu bessern und sie von törichten Wünschen zu heilen, findet sich auch in „Tausend und eine Nacht" wieder. Im Kristallpalast verteilt Rübezahl gute Lehren an die Menschen. Der Berliner Ribbespöhr wird von seiner Herrschsucht, der Engländer von seiner Spielleidenschaft und Kieselack von seinem unwiderstehlichen Hang, jeden Felsen mit seinem Namen zu bekritzeln, befreit. Im Scheine bengalischen Lichtes, das wie ein Läuterungsfeuer auf der Bühne wirkt, ermahnt Rübezahl die Menschen, an ihn zu denken, der die Hochmütigen neckt, die Bösen bestraft, den Guten aber stets Hilfe bringt. Raeders Verbundenheit mit dem Wiener Zauberstück tritt gerade in diesem Stück besonders deutlich hervor. Im „Prophet oder Johannes Leiden und Freuden" begegnet Rübezahl einem Schneider, der sehr arm ist und außerdem ein zänkisches Weib besitzt. Der Schneider darf drei Wünsche tun, die in Erfüllung gehen werden, wenn er ein Blatt von einem Zauberkraut wegwirft. Wie in Gleichs „Berggeist oder Die drei Wünsche" (1819), wünscht sich Johannes in Raeders Posse Frauenliebe, Macht und Gesundheit. Dieses Motiv hat Raeder aus Gleichs „Berggeist" wörtlich übernommen. Wie Mißmuth muß auch Johannes die Torheit seiner Wünsche einsehen: Bei der Erfüllung des ersten Wunsches entrinnt Johannes auf einer Bauernhochzeit nur mit Mühe einem Haufen wütender Ehemänner und Bräutigame, später gerät er durch seine Gewalt über die Inder in schwere Bedrängnis, weil er gegen die Sitten des Volkes verstößt, und schließlich: was nützt ihm ein hohes Alter, wenn er lebenslänglich nach Sibirien verbannt werden soll? An dieser Stelle

weicht Raeder von Gleich, der seinen Mißmuth an eine Säule geschmiedet leben läßt, ab. Aber auch bei Raeder rettet der Berggeist schließlich den armen Tor: Johannes verspricht, sich zu bessern und sich mit dem zu bescheiden, was ihm das Schicksal bestimmt hat. Noch einmal begegnen wir dem schlesischen Berggeist in der Zauberposse „Der artesische Brunnen". Wir sehen ihn im Erdreich thronen, umgeben von den Grubengeistern. Der Erdgeist Schalk erbittet von ihm die Erlaubnis, einem Liebespaar behilflich zu sein. In dieser Posse ist vor allem Grübelein, der Erbauer des artesischen Brunnens, eine merkwürdige Gestalt. Sein ganzes Vermögen hat er bereits dem Brunnenbau geopfert, die Arbeiter sind in den Ausstand getreten, und die Erdgeister vernehmen mit bangem Herzen das Klopfen und Hämmern des Brunnenbauers. Was den Sonderling eigentlich dazu veranlaßt hat, in die Tiefe zu bohren, wird nicht dargelegt. Seine Sehnsucht gilt den lebendigen Wassern, die geheimnisvoll aus der Tiefe des Erdreichs emporsprudeln und bei deren Rauschen er die Nähe der Erdmächte verspürt. Aber der Brunnen beginnt erst zu springen, als der verstoßene Sohn Grübeleins zurückkehrt und die arme Tochter des Dorfschulmeisters heiratet. Hier klingt tiefe Symbolik mit, die an alte Volksmärchen erinnert. Schlesische Lustigkeit und Beschwingtheit atmen vor allem die Bauernhochzeitsszenen im „Prophet" und in „Robert und Bertram", die Geisheims fröhlicher „Bauernhochzeit zu Pöpelwitz" an die Seite zu stellen sind. Dem mit Girlanden und Kränzen geschmückten Wirtshaus in „Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabunden" naht sich singend und lachend der Hochzeitszug (II, 15). Musikanten streichen die Geigen, die Bauernburschen tragen Fahnen in den Händen, die Mädchen bringen grüne Girlanden. Brautjungfern winken mit Kränzen und Blumen und schreiten dem Brautpaar, an dessen Seite der Brautvater geht, und den paarweise geordneten Landleuten voran. Auf einem Blumensessel nimmt das Brautpaar Platz, Wein wird geschenkt, und bald drehen sich die Burschen und Mädchen im Tanze, das

die bunten Bänder weit flattern. Lustig geht es auch auf der Bauernhochzeit im „Prophet" zu. Deutete schon Sessa in seinem Stück „Die Luftschiffer" einen Jahrmarktstrubel an, so entfesselt Raeder mit der ihm eigenen Lebendigkeit alle lustigen Geister eines echten Volksfestes in „Robert und Bertram". Er führt das Publikum durch die bunten Reihen der Zelte und Buden, Schaukeln und Karussells drehen sich zur Leierkastenmusik, und Bänkelsänger künden mit schnarrender Stimme moraltriefende Geschichten. Ein wirres Durcheinander von drängenden Menschen, Ausrufern und Musikanten wogt über die Bühne. Sehr treffend hat Raeder in diesem Fest die bunte Mannigfaltigkeit des Volkslebens dargestellt. Angelys „Fest der Handwerker" und seine vielen Ableger werden ihm Vorbild gewesen sein. Schlesische Art verkörpert auch der wahrheitsliebende, biedere schlesische Besenbinder in der Posse „Nur Wahrheit oder Menschenfeind und Bauer". Das Thema des Menschenhasses ist in der österreichischen Dichtung und dort vor allem im Zauberstück sehr häufig[144]). Meisl parodiert Shakespeares „Timon", bei Gleich findet man das Motiv in „Der Berggeist oder Die drei Wünsche", bei Raimund in „Alpenkönig und Menschenfeind" und bei Nestroy in dem „Zerrissenen". Wie bei Gleich heißt auch in Raeders Posse der Menschenfeind Mißmuth.

Schlesische Mundart verwendet Raeder in seinen Possen nicht. Bis auf die niederschlesische Stadt Sagan („Flick und Flock", II, 6) wird auch keine schlesische Stadt genannt. Um so mehr spielen Berliner und sächsische Mundart eine Rolle. In „Tausend und eine Nacht" stammt der Restaurateur Ribbespöhr aus Berlin. In „Flick und Flock" (IV) ist der Schauplatz nach Berlin verlegt, Fischer, Bäcker, Schlächter, Milchfrau und Gärtnerbursche sprechen Berliner Mundart, und selbst der Liebesgott muß, als Dienstmädchen verkleidet, im Jargon der Hauptstadt reden, die Flock als „die Stadt der Städte" und

144) W. Bolin, Der Menschenfeind, Euphorion XIX (1912), S. 323 ff.

als die „Stadt der Intelligenz" bezeichnet (IV, 4). Im dritten Bild der Posse „Flick und Flock" befindet man sich in einem Ausflugsrestaurant in der Nähe Dresdens; ein Herr aus Pirna und ein Herr aus Meißen unterhalten sich in sächsischer Mundart und loben Dresden, seine Lage, seine Gastfreundlichkeit und seine hübschen Mädchen. Ein köstliches Handwerksstubenidyll schuf Raeder in der Posse „Graf Buckskin": Drei Schneidergesellen aus Berlin, Leipzig und München haben sich zusammengetan, um ihre Zunft auszuüben. Der Berliner ist eitel, der Leipziger ehrgeizig, der Bayer bescheiden. Wie in Holteis „Wiener in Berlin" spielt die Posse auf einer Geburtstagsfeier. Nach Dresden verlegte Raeder auch die Handlung seiner Posse „Fuchs und Luchs oder Die Chambregarnisten". Für die Posse hat auch die Fremdenlegion, der man in dem „Artesischen Brunnen" begegnet (II), nur eine heitere Seite. Unter der heißen, afrikanischen Sonne haben sich Vertreter mehrerer deutscher Gaue zum Kriegsdienst in fremdem Sold zusammengefunden: Ein Berliner, ein Sachse, ein Schwabe, ein Wiener und ein Münchener. Sehr gut ist vor allem der Gegensatz zwischen dem Bayer und dem Österreicher herausgearbeitet. Während der Bayer bei jeder Gelegenheit „Schlagt's ihn nieder!" schreit, hat der Wiener stets ein „Nur ka Übereilung!" bereit. Sehr bissig fragt Giftstift den Sachsen Balthasar, aus welchem der achtunddreißig Vaterländer er denn sei (II, 13). Als sie Balthasar als Sachsen erkennen, setzen sie sich gemeinsam um den Tisch und erzählen sich, fern von ihrer deutschen Heimat, ihre abenteuerlichen Lebensgeschichten. In „Robert und Bertram" (IV, 5) erwähnt die Zimmervermieterin Müller ihre Muhme aus der Lausitz, und im „Weltumsegler wider Willen" gibt sich Purzel als ein gewisser Püffke aus Zwickau aus (I, 12). Eigentlich stammt Purzel, eine komische Figur, die auch in der Posse „Purzel in Spanien" ihre Späße treibt und ganz an Till und Schelle erinnert, aus Berlin. Der Sultan von Marokko im „Weltumsegler wider Willen" sagt zu Purzel, er habe sich schon lange einmal gewünscht, ein aus-

ländisches „Sandgewächs" und eine „Berliner Pflanze" zu Gesicht zu bekommen (III, 6). Im „Stelldichein oder Alle fürchten sich", einer Posse, die Raeder nach einer Operette Isouards gestaltete, wohnt der Holzhändler Fichte in Berlin, er und der Sohn des Pferdehändlers Nero sprechen Berliner Mundart, sein ängstlicher Diener Traugott redet sächsisch. Im übrigen legt sich Raeder niemals auf eine Mundart fest. In einer Bühnenanweisung zu „Luchs und Fuchs" schreibt er, alle eingeschalteten Worte und Sätze sowie alles, was auf Lokalitäten Bezug hat, müsse dem Orte, wo es gesprochen wird, angepaßt werden[145]). Bisweilen läßt Raeder auch Juden in ihrem Jargon sprechen. Sessas „Unser Verkehr" war hier das große Vorbild. Ähnlich wie in Sessas Posse führt auch Raeder die beiden Vagabunden Robert und Bertram in die Villa eines reichen und gebildeten Banquiers (Ipelmeyer). Im Hause des Juden verkehrt die houte volée, alle „Celebritäten der Residenz", die ersten Künstler und Gelehrten sind hier versammelt (III, 3). Mit großem Zynismus beantwortet der Banquier die Frage, wie es ihm gelingt, so viele Künstler um sich zu versammeln. „Die Künstler sind wie die Vögel", sagt er. „Wenn man will, daß sie sollen singen, muß man ihnen geben Zucker — viel Zucker! 's kost mir schweres Geld, so wahr ich lebe, aber was schadt's — spricht doch die ganze Welt von Ipelmeyer. Mein Kunstsinn und meine Gastfreundschaft wird ausposaunt in alle Journale, die Redakteure von alle die Feuilletöner speisen auch die Woche dreimal bei mir." In dieser Szene zeichnet Raeder (ähnlich wie Sessa) ein Stück Zeitgeschichte. Der reiche Jude geht darauf aus, mit seinem Geld die Kunst und die Presse aufzukaufen. Sein Haus ist durchaus kein Kunsttempel. Innere Hohlheit und beginnender kultureller Zerfall spiegeln sich in seinem „Salon". Auch Ipelmeyer besitzt wie der reiche Jude Polckwitzer in der Judenposse Sessas eine geistreiche Tochter,

---

145) Gustav Raeder, Luchs und Fuchs oder die beiden Chambregarnisten, Berlin 1850 (Bühnenmanuskript).

die er den „Stolz seines Stammbaums" (III, 4) nennt. Sie spricht selbstverständlich Französisch und trägt für eine halbe Million Diamanten mit sich herum. Die prunkvolle Fassade der jüdischen Kunstvilla tritt am besten bei der großartigen Maskerade, verbunden mit Feuerwerk und Illumination, in Erscheinung, auf der der Banquier in der Maske Ludwigs des Vierzehnten, seine Tochter als Jungfrau von Orleans erscheinen. Eine interessante Person hat Raeder auch mit der jüdischen Kommerzienrätin Forchheimer auf die Bühne gestellt. Nur auf hohe Trinkgelder bedacht ist der Jude Jack, der Hausdiener Ipelmeyers. Raeder will ihn als „sehr aufgeblasen" und im „jüdischen Dialekt redend" dargestellt wissen (III, 1). Im IV. Akt versucht er, die Liebe der aus gutbürgerlichem Hause stammenden Rösl zu erringen. Als er abgewiesen wird, sagt er: „Hab' die Ehre, mich bestens zu empfehlen. Wenn ich habe gemacht nur ein Viertel Eindruck auf Ihnen, wie sie auf mir, habe ich gemacht ein gutes Geschäft. Als Sie mir erlauben, komme ich bald wieder. Goldpüppchen, Rosinenstengelchen, gettliches, ausgeseuchnetes Frauenzimmerchen. (Er seufzt.) Die mache ich su meiner Kalle, oder ich will verschwärzen viel tausendmal." Wie Sessa zeigt sich hier Raeder als ein Meister in der Charakterisierung von Juden. Sein gesunder Sinn sträubt sich dagegen, das Mädchen Rösl dem Juden auszuliefern. Jacks Liebe muß es bei schmachtenden Blicken und stillen Seufzern bewenden lassen. Im „Prophet" hält der Bauer Peter die Abgesandten des Oberbrahminen für polnische Juden, die auf die Leipziger Messe reisen (I, 4). Als Neptun zur Äquatortaufe auf dem Schiff des „Weltumseglers wider Willen" erscheint und große Worte im Munde führt, hält Purzel ihn für einen Aufschneider übelster Sorte oder „für den ewigen Juden" (II, 5).

Da in Raeders Possen auch Vertreter exotischer Völker auftreten, muß er auch eine Möglichkeit finden, wie sie sich verständlich machen können. Es entsteht eine tolle Sprachmengerei, die ihre Entstehung in dem vielsprachigen Wien und dem österreich-ungarischen Nationalitätenstaat hat. Auch Gry-

phius verwendete die Sprachvermischung in seinen Komödien, und das Wiener Volksstück übernahm diesen effektvollen Brauch[146]). Französische Sprachbrocken finden sich in fast allen Possen Raeders. Im „Prophet" versuchen die Abgesandten des Oberbrahminen, indisch zu reden. Die Kolonialsoldaten unter Afrikas Himmel singen und reden Französisch, der Obrist radebrecht Deutsch. Zum Verständnis für alle Zuhörer sprechen aber die meisten Ausländer Deutsch, vermengen es jedoch mit so vielen Fremdwörtern und machen so viele Fehler, daß das Publikum sofort weiß, daß es sich um einen Ausländer handelt. Die Sprachmengerei und das Radebrechen sind beliebte Mittel der Komik. Wortspiele, Mißverständnisse und die in der schlesischen Possendichtung sehr beliebten, stehenden Redensarten finden sich allenthalben bei Raeder. Die komische Figur, ohne die die Posse nicht bestehen kann, tritt immer unter einem anderen Namen auf, nur im „Weltumsegler wider Willen" und in „Purzel in Spanien" führt sie den gleichen Namen (Purzel). Hippolyt Gabriel Purzel ist wie Till in Raupachs Possen ein kleiner Beamter. Im „Weltumsegler" bringt er einen Polizeibefehl an Bord. Seine bürokratische Pflichtauffassung stürzt ihn in die mannigfachsten Abenteuer. In der „Verwunschenen Prinzessin" ist es der treue Picolo, im „Artesischen Brunnen" der ängstliche Hausknecht Balthasar und in „Signore Peskatore" der Schuster Fischer, die die Rolle des Hanswurst übernehmen. Besonders Balthasar ist ein rechter Hanswurst. Immer ist er ängstlich und furchtsam, den Kolonialsoldaten gegenüber erweist er sich als miles gloriosus, und als er seiner zänkischen Frau am Nordpol begegnet, fällt er mit den Worten: „Das ist mehr als tot!" um. Auf die Frage seiner Frau, ob er tot sei, antwortet Balthasar mit einem klaren „Ja" (III, 6).

Am liebsten schickt Raeder aber zwei lustige Schelme auf die Reise in die Welt. Das alte schlesische Vagabunden-

146) M. Enzinger, a. a. O. S. 366 ff.

motiv, das sich schon bei Weisflog in den Historien vom großen Los findet[147]) und das Nestroy in „Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt" berühmt machte[148]), kehrt nun wieder von Wien aus in die schlesische Possendichtung zurück. Raeders wirkungsvollste Posse „Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabunden" schildert das Wanderleben zweier Galgenvögel. Schon zu Beginn des Stückes hocken sie im Gefängnis. Auf einer Bauernhochzeit geraten sie abermals in die Hände der Landgendarmerie, werden aber von der Tochter des Wirtes aus dem Arrestzimmer herausgelassen. Rasch rauben sie noch die Ladenkasse des Wirtes und die Geldkatze des reichen Mehlwucherers und entfliehen auf den Pferden der Landgendarmerie. Als Hochstapler finden sie sich im Hause des Banquiers Ipelmeyer ein, wo sie dem reichen Juden sämtliche Schmuckgegenstände vom Leibe stehlen. Wie Münchhausen entkommen sie bei der Entdeckung des Diebstahls auf ihren Pferden durch das Fenster. Bald darauf werden sie aber auf dem Volksfest, wo sie sich als gerissene Taschendiebe entpuppen, erwischt und unter dem Jubel der Volksmenge von der Polizei abgeführt. In „Flick und Flock" tun sich zwei Leidensgefährten zusammen. Flock sucht sein entführtes Mädchen, Flick besitzt ein streitbares Weib. Hand in Hand erleben sie nun Abenteuer. Mit Hilfe Cupidos gelangen sie in das Gnomenreich, in dem Flock nur mit Mühe einer Heirat mit der Königstochter Topace ausweichen kann und Flick knapp dem Tode entgeht. Endlich gelangen sie im Reiche Neptuns an ihr Ziel. In einem Streit um den Besitz eines möblierten Zimmers sind der Buchdruckergehilfe und der Hutmachergeselle in „Luchs und Fuchs" verwickelt. Die Auseinandersetzung wird — wie in Raupachs „Nasenstüber" — mit ungeladenen Pistolen zur Entscheidung gebracht, doch eine ehrlich geteilte Erbschaft

147) C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien, Bd. III, IV, VII, Dresden 1824/29.

148) Vgl. auch: K. Kaiser, Lumpazivagabundus, Breslauer Neueste Nachrichten, 22. 5. 1937.

sichert dem Stück einen guten Ausgang. Während also auf der einen Seite die Menschen aus ihren Leidenschaften heraus handeln, wölbt sich auf der anderen Seite der Himmel der Phantastik, das Reich der Götter und Geister, der Feen und Nymphen, der Gnomen und Zwerge. Die abenteuerlichen Fahrten berühren alle vier Elemente, ja, sie gehen sogar bis auf den Mond. Blitze zucken und Donner ertönen beim Erscheinen der mächtigen Geister. Phantastische Beförderungsmittel stehen den kleinen Menschen zur Verfügung. In „Flick und Flock" (II, 3) fliegen die beiden Leidensgefährten mit Cupido in einem Luftballon davon, über der Gondel befindet sich eine große Krinoline, die als Fallschirm dient. In Perinets „Zauberzither" (1791) spielte der Luftballon schon eine Rolle, und auch in Sessas „Luftschiffern" erlebte man den Aufstieg einer Montgolfiere. In „Flick und Flock" rettet Cupido die Gefangenen dadurch, daß er in einem Wolkenwagen unter Donner, Sturm und Regen erscheint und Flock mit sich in die Luft entführt. Flick klammert sich verzweifelt an den Stock seines Schirmes und wird vom Wind über die Köpfe der Menschen hinweggetragen. Auch in den Wiener Zauberstücken war der Wolkenwagen ein beliebtes Beförderungsmittel, dessen sich Perinet, Gleich und Bäuerle bedienten[149]). Auch im „Prophet" erscheint der Berggeist Rübezahl unter Erdbeben und Donnerschlägen, in Indien steigt er auf einem glühenden Felsblock aus der Erde, breitet einen weiten Mantel über Johannes aus und versinkt mit ihm unter die Erde. In der ersten Fassung der Posse ließ Raeder noch eine feurige Lokomotive zur Rettung des Schneiders erscheinen (III, 9)[150]). Bei Feuersäulen und Flammen versinkt Rübezahl mit seinen Schützlingen in „Tausend und eine Nacht". Briefe, Testamente und Entführungen helfen auch in Raeders Possendichtung den Knoten schürzen und lösen, Anspielungen auf Zeitzustände, Theater und Literatur findet man besonders

149) M. Enzinger, a. a. O. S. 132 ff.

150) G. Raeder, Ein Prophet oder Johannes Leiden und Freuden, Berlin 1850 (Bühnenmanuskript).

in den Couplets. Die Parodie Raeders hat nichts verletzendes, obwohl er sich des öfteren auf Offenbach beruft, für dessen Werke er lebhaft eintrat. Seine Posse „Robert und Bertram" deutet auf Meyerbeers Oper „Robert der Teufel" hin. Auch Nestroy hatte schon 1833 die Prunkoper Meyerbeers mit seiner parodierenden Posse „Robert der Teuxel" verspottet. Die Schlittschuhläuferszene in dem „Prophet" (III, 16 ff.) entlehnte Raeder aus Meyerbeers Oper „Der Prophet".

Die einundzwanzig Possen, die Raeder in der Zeit von 1841—1862 auf der Dresdener Hofbühne aufführen ließ, verbergen unter ihrem bunten und schillernden Gewande gute Komik und ausgelassene Fröhlichkeit. Hinter glänzender Ausstattung verbergen sich die alten Motive der schlesischen Possendichtung. Da spukt Hanswurst in mancherlei Gestalt herum, da wird das Lokalkolorit liebevoll gezeichnet und die Mundart angewandt. Selbst die Anlehnung an fremde Vorbilder fehlt nicht: „Ein Prophet oder Johannes Leiden und Freuden" schließt sich eng an Gleichs „Berggeist" an, „Der Weltumsegler wider Willen" ist eine freie Bearbeitung des „Monsieur Jovial" von Théaulon und Decourcy, „Purzel in Spanien" wurde schon von Gautier, „Das Stelldichein oder Alle fürchten sich" von Isouard behandelt. „Wahrheit — nur Wahrheit oder Menschenfeind und Bauer" läßt auf österreichische Tradition schließen, „Luchs und Fuchs oder Die Chambregarnisten" entstammen einer englischen Idee. Aus einem französischen Märchen ging „Die verwunschene Prinzessin" hervor, Bäuerles „Verwunschener Prinz" wird ebenfalls hier seinen Einfluß ausgeübt haben. In Gemeinschaft mit Wulfes wurden die Possen „Signor Peskatore" und „Graf Buckskin" vollendet. „Jupiters Reiseabenteuer" hat in der französischen und Wiener Literatur eine Tradition[151]). Drei erfolgreiche Possen seien noch genannt: „Ella", „Drei Schwestern oder Der verwunschene Freier" und „Don Quichote".

---

151) M. Enzinger, a. a. O. S. 58 f. und 498 ff.

Julius Lasker.

Mit den Zauberpossen Raeders schließt die schlesische Possendichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab. Neue Männer bemächtigen sich von Schlesien aus dieser Gattung und geben ihr eine neue Richtung. Aus dem Breslauer Judentum, das Sessa in seiner Posse „Unser Verkehr" so treffend gezeichnet hatte, kommen nun die Mächte, die sich der Possendichtung annehmen. Vierzig Jahre nach Sessa, der die Gefahren des Bildungsjudentums erkannt hatte, schickt sich jüdischer Geist an, das deutsche Publikum mit neuen Possen zu „beglücken". Der Breslauer Arzt Ignaz Julius Lasker (1811 bis 1876)[152]) und seine Posse „Weiberlist" sind gewissermaßen nur ein Vorspiel zu den Possen David Kalischs, die zunächst Berlin und bald darauf alle anderen deutschen Theater überfluten. Beide — Lasker und Kalisch — kommen aus den Redaktionsstuben, Lasker redigierte 1836 die „Schlesischen Blätter" und die Kunst- und Literaturartikel der „Breslauer Zeitung", 1837 gibt er unter dem Pseudonym „Julius Sincerus" in Breslau „Die Nachtwandlerin" heraus und führt die Redaktion des „Danziger Dampfbootes" und des „Volksfreundes". Der „kleine Kalisch" wird Dramaturg des Breslauer Stadttheaters und des Berliner Viktoriatheaters.

David Kalisch.

David Kalisch aus Breslau (1820—1872), der Begründer des „Kladderadatsch" und Vater der Berliner Posse[153]), errang im Jahre 1847 auf der Königstädter Bühne seinen ersten großen Theatererfolg mit der Posse „Einmal hunderttausend Taler". Der jüdische Schriftsteller Max Ring[154]) gibt ein anschauliches Bild von dem berühmt gewordenen

---

[152]) Große Jüdische National-Biographie. Herausgeg. von S. Winninger, Czernowitz 1925—1936, 7 Bände, S. 594, III.

[153]) M. Ring, Erinnerungen, Berlin 1898, II, 47.

[154]) M. Ring, a. a. O.

Possenschreiber. Der kleine, unansehnliche Kommis mit dem blassen, fast knabenhaften, aber geistreichen orientalischen Gesicht[155]) habe sich im Jahre 1844 nach Paris begeben, in Begleitung eines mit ihm befreundeten Abenteurers, der dem Hause Rothschild einen ganz phantastischen Finanzplan vorlegen wollte, von dem sich beide goldene Berge versprachen[156]). In Paris traf Kalisch mit Karl Marx, Grün, Proudhon und Heine zusammen. Er gab sich nicht nur den verführerischen Vergnügungen des modernen Babel hin, er legte hier auch den Grundstock zu seiner Possendichtung. Eifrig besuchte er die französischen Vaudevilletheater und lernte von ihnen den graziösen Witz, die Leichtigkeit und die Feinheiten des französischen Esprits. Hier mühte er sich, Stoff und Form für seine späteren Werke zu sammeln. Die Freuden und Leiden des alltäglichen Lebenskampfes kostete er selbst durch, da er sich abwechselnd als Kaufmann, Fremdenführer, Projektenmacher und „Proletarier" betätigen mußte. Die gemütlichen poetischen Elemente des alten Breslau, das jüdische Familienleben, diese originelle Mischung von inniger Herzlichkeit und zersetzendem Witz, die liberale revolutionäre Richtung seiner deutschen (besser jüdischen. Der Verf.) Freunde, die literarische Bewegung des jungen Deutschland, verschmolzen mit dem französischen Esprit; die Theorien der Sozialisten, das Studium des Volkes, die Einflüsse des Pariser Theaters und die eigenen Erlebnisse boten seinem Geist einen unerschöpflichen, kaum zu bewältigenden Stoff, der noch durch seinen angeborenen Sammelfleiß, durch seine scharfe Beobachtungsgabe und sein natürliches Talent für das Lächerliche vermehrt wurde[157]). Die Feinfühligkeit, mit der er sich Art und Stimmung des Volkes zu eigen machte und auch die Stimmung und das Bedürfnis der Zeit erfaßte[158]), ist wirklich erstaunlich. An eigener Erfindungsgabe und Originalität mangelte es allerdings bei Kalisch. Für

[155]) S. 48. [156]) S. 49.
[157]) M. Ring, a. a. O. II, S. 52.
[158]) Große Jüdische National-Biographie, III, S. 375.

seine Possen nahm er regelmäßig Anleihen bei den Wiener Possendichtern Langer und Berg auf. Mit großem Geschick bearbeitete er die entliehenen Stoffe, versah sie mit bissigen Anspielungen und gab ihnen einen witzigen Dialog. Von Frankreich brachte er das Couplet mit, gab ihm scharfe Spitzen und treffende Pointen, getränkt mit der ätzenden Lauge eines revolutionären Witzes, der sich unter scheinbarer Harmlosigkeit verbarg und selbst die Polizei zum Lachen zwang[159]).

Die Possenkomik Kalischs ist damit wohl genügend gekennzeichnet — und zwar von einem Rassegenossen, der mit Kalisch befreundet war. Das Geschäft des „Berolinisierens" fremder Originale zeugt allerdings von großer Meisterschaft. Auf Holteis „Berliner in Wien" geht Kalischs „Die Berliner in Wien" zurück, der „Aktienbudiker" ist Langers „Aktiengreisler" nachgebildet, aus Bergs „Ein Wiener Dienstbote" wurde „Berlin, wie es weint und lacht". Bergs Posse „Einer von unsre Leut'" wurde auch im Titel von Kalisch übernommen. Hier wanderte der Stoff erst von Schlesien (Sessas „Unser Verkehr") nach Wien und dann nach dem deutschen Norden. Auch die Berliner Possendichter Weirauch und Pohl mußten für den unermüdlichen Kalisch Stoff liefern. Berlin, die Stadt des Fortschritts, steht im Mittelpunkt dieser Possen. Nicht provinzielle Eigenart und romantische Schau des Alltags findet man in ihnen. Die Biedermeierzeit mit ihrer ordnungsliebenden Ruhe ist vorbei. Der alte Spaßmacher Hanswurst hat seine treuherzige Komik eingebüßt, die ehrlich derben Motive des Fastnachtsspiels sind nicht mehr zeitgemäß. Die Sentimentalität, die heitere Verklärung des Alltags, wie sie aus bäuerlichen Spinnstuben und lustigen Handwerkerstuben sprach, ist einer neuen Wirklichkeitsbeobachtung und realistischen Lebensschau gewichen. Das liberale Bürgertum spiegelt sich nun auch in der volkstümlichen Dichtung wider. Geschickt greifen jüdische Hände zu. Mit einer beispiellosen Anpassungsfähigkeit stutzen sie die Posse

[159]) M. Ring, a. a. O. II, S. 53 ff.

nach dem „Geschmack des Publikums" zurecht. Diese Possendichtung aber trägt die Keime des Zerfalls in sich, es fehlt ihr die Poesie und ein gesunder „poetischer Realismus", den die schlesische Posse von Schall bis Raeder immer wieder betont hat. Kalisch selbst hat diesen Mangel gefühlt. „Es gab Augenblicke in seinem Leben, wo er ernstlich die ganze Richtung der neueren Posse verwarf und sich selbst Vorwürfe machte, durch sein Beispiel den Verfall der Bühne und durch seine Tätigkeit am „Kladderadatsch" die Geschmacksverwirrung und Verwilderung des Publikums verschuldet zu haben"[160]). Aber diese Stimmungen, so meint Ring, seien bald wieder vorübergegangen, und wenn der Theaterdiener ihm die wöchentliche Tantieme aushändigte oder ihm ein großes Honorar zuteil wurde, habe sich sein Gesicht, das Gesicht eines hypochondrischen Humoristen, der für die Reize des Geldes nichts weniger als unempfänglich war, in einem vorübergehenden Lächeln erhellt.

Das Wesen der Posse, das Leben des Volkes widerzuspiegeln, wird, je mehr sie nur noch ein Sprachrohr der Tagespolitik und des niederen Vergnügens wird, zerstört. Die schlesische Possendichtung zerbrach an diesen politisierenden, vom Liberalismus getragenen Tendenzen ihrer Zeit. Starke volkstümliche Kräfte drangen nicht mehr an die Oberfläche. Die Posse wurde Spielball der Tagesmeinungen, ja, entmoralisierender und frivoler Tendenzen. Heute hat der Nationalsozialismus auch für das gesunde, derbe Volksstück den Boden zu neuer Blüte vorbereitet. August Hinrichs handfeste und humorvolle Volksstücke zeigen den neuen Weg.

---

[160]) M. Ring, a. a. O. II, S. 65.

Folgende schlesische Possen wurden behandelt:

Carl Schall
1) Kunst und Natur oder Die drei Pumpernickel (ungedruckt).

K. B. A. Sessa
2) Unser Verkehr (Leipzig 1815).
3) Die Luftschiffer (Jahrbuch deutscher Nachspiele 1824).
4) Die Sonntagsperücke (Jahrbuch deutscher Bühnenspiele 1825).

Carl v. Holtei
5) Die Dialekte (ungedruckt).
6) Der Solofänger oder Ich weiß nicht, wie ich mir dabei benehmen soll (Theater 1845).
7) Die Wiener in Berlin (Theater 1845).
8) Berliner in Wien (Theater 1845).
9) Minette oder die verwandelte Katze (ungedr.).
10) Der Kalkbrenner (Theater 1845).
11) Staberl als Robinson (Theater 1845).
12) Margarethe (Theater 1845).
13) Der Theaterdiener (ungedruckt).
14) Ein Achtel vom großen Los (Theater 1845).
15) Herr Heiter (Theater 1845).
16) Dreiunddreißig Minuten in Grünberg (Theater 1845).
17) Die beschuhte Katze, Berlin 1843.
18) Der Berliner Droschkenkutscher (Theater 1845).

Josef Thamm
19) Der Glätzer in Berlin (ungedruckt).

Willibald Alexis
20) Der verwunschene Schneidergesell (Jahrb. dt. Bühnenspiele für 1841).
21) Vosculo aus Barcelona und Greif aus Casan oder Die beiden Taschenspieler (ungedruckt).

Heinrich Laube
22) Nicolo Zaganini (ungedruckt).
23) (Ein ungedruckter Possenversuch.)

Karl Geisheim
24) Die Bauernhochzeit zu Pöpelwitz (Der Hausfreund 1831).

Ernst Raupach
25) Hans Michel Meerrettigs Liebes- und Ehestandssachen.
a) Die Mondsucht (Alm. dramat. Spiele 1828).
26) b) Das Fastnachtsspiel (Alm. dramat. Spiele 1828).
27) c) Die beiden Nachtwächter (Original im Kgl. Schauspielhaus Berlin).
28) Der versiegelte Bürgermeister (Alm. dram. Spiele 1829).
29) Ein Sonntag aus Schelles Jugendleben (ungedruckt).

Ernst Raupach

30) Die Brautführer (Jahrbuch dt. Bühnenspiele 1841).
31) Die feindlichen Brüder oder Homöopath und Allopath (Werke IV, 1835).
32) Der Zeitgeist (Werke IV, 1835).
33) Der Nasenstüber (Werke IV, 1835).
34) Denk' an Caesar (Werke II, 1832).
35) Das Melodrama (ungedruckt).
36) Gute Miene zum bösen Spiel (ungedr.).
37) Schelle im Monde (Werke III, 183).

G. Raeder

38) Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabunden (Theaterstücke I, 1859).
39) Ein Prophet oder Johannes Leiden und Freuden (Theaterstücke I, 1859).
40) Der Weltumsegler wider Willen (Theaterstücke II, 1860).
41) Purzel in Spanien (Theaterstücke II, 1860).
42) Das Stelldichein oder Alle fürchten sich (Theaterstücke II, 1860).
43) Aladin oder Die Wunderlampe (Theaterst. III, 1860).
44) Der artesische Brunnen (Theaterst. III, 1860).
45) Flick und Flock (Theaterstücke IV, 1867).
46) Wahrheit — nur Wahrheit oder Menschenfeind und Bauer (Theaterstücke IV, 1867).
47) Fuchs und Luchs oder Die Chambregarnisten (Theaterstücke IV, 1867).
48) Tausend und eine Nacht (Berlin 1864).
49) Signor Pescatore (Theater 1854).
50) Die verwunschene Prinzessin (Theater).
51) Graf Buckskin (Theater 1846).
52) Jupiters Reiseabenteuer.
53) Ella.
54) Drei Schwestern oder Der verwunschene Freier.
55) Don Quichote.

J. Lasker

56) Weiberlist.

D. Kalisch

57) Einmal hunderttausend Taler (Lustige Werke 1870).
58) Die Berliner in Wien (Volksbühne).
59) Der Aktienbudiker (Lustige Werke 1870).
60) Berlin wie es weint und lacht (Lustige Werke 1870).
61) Einer von unsre Leut' (Lustige Werke 1870).

Literatur

K. Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung XIII, § 341, Schlesien, S. 196 ff.

P. Merker — W. Stammler: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 4 Bände, 1926—31, II. Die Posse, S. 718/19.

J. Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 4 Bände, Regensburg 1929—32.

Th. Ziegler: Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1921.

K. Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923.

K. Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 4 Bände, Breslau 1881.

E. Kneschke: Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart, Leipzig 1861.

K. F. Flögel: Geschichte des Grotesk-Komischen. Fortgesetzt von F. W. Ebeling, Leipzig 1887.

H. M. Schletterer: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863.

W. Creizenach: Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels, Halle 1879.

P. Schlenther: Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze. Herausg. H. Knudsen, Berlin 1930.

J. Möser: Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen. Bremen 1777.

W. Bardeli: Theorie des Lustspiels im 19. Jahrhundert, Müchener Diss. 1935.

Th. West (Schreyvogel): Gesammelte Schriften, 4 Bände, Braunschweig 1829.

W. Bohtz: Über das Komische und die Komödie. Göttingen 1844.

Th. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Bände, 1847 ff.

H. Hettner: Das moderne Drama, Braunschweig 1851.

Ch. Weise: Lust und Nutz der spielenden Jugend, Leipzig 1890.

Hans Heckel: Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien. 1. Band: Von den Anfängen bis zum Ausgange des Barock, Breslau 1929.

M. Schlesinger: Geschichte des Breslauer Theaters I (1522—1841), Berlin 1898.

A. Sittenfeld: Geschichte des Breslauer Theaters von 1841—1900, Breslau 1909.

Sammlung Breslauer Theaterzettel (Stadtbibliothek Breslau).

P. Klemenz: Der Anteil der Grafschaft Glatz an der deutschen Literatur, Glatz 1910.

E. W. Springauf: Schlesiens Dichter im 19. Jahrhundert oder kurzgefaßte Nachrichten über die in Schlesien seit 1800—1830 gestorbenen und lebenden Dichter, Breslau 1831.
K. G. Nowack: Schlesisches Schriftstellerlexikon, Breslau 1836—43 (4 Hefte).
C. Weisflog: Phantasiestücke und Historien, 8 Bände, Dresden 1824—29.
Lessings Werke, Teile 1—20, Berlin: Hempel, 1867—79.
O. Brahm: Die Berliner Posse. In: Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausg. P. Schlenther, Berlin 1913, S. 93 ff.
Louis Angely: Vaudevilles und Lustspiele, 4 Bände, 1842.
L. Angely: Neuestes komisches Theater, 3 Bände, 1836 ff.
M. Enzinger: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, 2 Teile. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 28/9, Berlin 1918/19.
R. Fürst: Raimunds Vorgänger: Bäuerle, Meisl, Gleich. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 10, 1907.
O. Rommel: Adolf Bäuerles ausgewählte Werke, 2 Bände, 1910—12.
F. Bruckner—E. Castle: Ferdinand Raimunds sämtliche Werke.
F. Bruckner—O. Rommel: Nestroys sämtliche Werke, 12 Bände, 1924 ff.
Große Jüdische National-Biographie. Herausg. S. Wininger, 7 Bände, Czernowitz 1925—36.
M. Brann: Die schlesische Judenschaft vor und nach dem Edikt vom 11. März 1812, Breslau 1913.
L. Geiger: Die deutsche Literatur und die Juden, Berlin 1920.
M. Ring: Erinnerungen, 2 Bände, Berlin 1898.
A. Kahlert: Carl Schalls nachgelassene Reime und Rätsel, Breslau 1849.
C. v. Holtei: Vierzig Jahre, 8 Bände, Berlin 1843 ff.
C. v. Holtei: Charpie. Eine Sammlung vermischter Aufsätze, 2 Bände, Breslau 1866, Gryphius I, S. 82 ff.
C. v. Holtei: Simmelsammelsurium aus Briefen, gedruckten Büchern, aus dem Leben und aus ihm selbst, 2 Bände, Breslau 1872, Willibald Alexis II, S. 17 ff.
C. v. Holtei: Theater, Breslau 1845.
C. v. Holtei: Vaudeville und Liederspiel. In: Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Herausg. C. v. Holtei, Berlin 1827, S. 32 ff.
C. v. Holtei: Prolog zu einem Fastnachtsspiel (Die Wiedergeburt des Hanswurst). In: Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Herausg. C. v. Holtei, Berlin 1827, S. 203 ff.
A. Moschner: Holtei als Dramatiker, Breslau 1911.
W. Alexis: Volkstheater. In: Wiener Bilder. Leipzig 1833, S. 218 ff.

W. Alexis: Erinnerungen. Herausg. M. Ewert, Berlin 1900.
A. Weilen: Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube, 2 Bände. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 7/8, Berlin 1906.
H. Broßwitz: Heinrich Laube als Dramatiker, Breslau 1906.
H. H. Houben: Heinrich Laubes ausgewählte Werke in 10 Bänden, Leipzig 1906.
H. Laube: Geschichte der deutschen Literatur, 4 Bände, Stuttgart 1839—40.
H. Steffens: Was ich erlebte, Breslau 1843/44.
F. W. Gubitz: Erlebnisse. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen, 3 Bände, 1868/69.
L. Geiger: Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens, 2 Bände, Berlin 1893/95.
E. Genast: Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 4 Teile, Leipzig 1862—66.
E. Bauernfeld: Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater, Wien 1849.
C. Bauer: Raupach als Lustspieldichter (Einleitung), Breslauer Diss. 1913.
E. Raupachs: Dramatische Werke komischer Gattung, 4 Bände, Hamburg 1829 ff.
G. Raeder: Gesammelte Komische Theaterstücke, 4 Bände, Leipzig und Dresden 1859—67.
G. Raeder: Theater, Berlin und Dresden, 1844—54.
D. Kalisch: Berliner Volksbühne, 4 Bände, 1864.
D. Kalisch: Lustige Werke, 5 Bände, 1870 ff.
Jahrbuch deutscher Bühnenspiele für 1825 ff. Herausg. C. v. Holtei. Ab 1832 F. W. Gubitz, Breslau 1825.
Jahrbuch deutscher Nachspiele. Herausg. C. v. Holtei, Breslau 1822 f.
Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, Wien 1891 ff.
Almanach dramatischer Spiele zu geselliger Unterhaltung auf dem Lande. Gegr. von A. v. Kotzebue, 1803 ff.
Zeitung für die elegante Welt, Leipzig 1801 ff.
Dresdner Morgenzeitung, Dresden 1827 ff.
Schlesische Provinzialblätter. Gegr. von Streiz und Zimmermann, 130 Bände, 1785—1849.
Litterarische Beilage zu den Schlesischen Provinzialblättern, 1793—1834.
Der Hausfreund. Eine Wochenschrift zur Erheiterung geselliger Freistunden. Herausg. von C. Geisheim, Jahrg. 1—12, Breslau 1821—32.
Breslauer Neueste Nachrichten. Seit 1894 (Generalanzeiger).
Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte. Herausg. A. Sauer, Leipzig 1894 ff.

Lebenslauf

Am 16. Dezember 1913 wurde ich in Schrimm (Warthegau) als Sohn des Reichsbahn-Assistenten Gustav Kaiser und seiner Ehefrau Adele geb. Korn geboren. Ich besuchte das Staatliche Gymnasium in Sagan (Schlesien) und bestand am 24. Februar 1933 die Reifeprüfung. Nachdem ich am Freiwilligen Arbeitsdienst in Liegnitz teilgenommen hatte, studierte ich ab 1. November 1933 an der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität Literatur- und Religionsgeschichte, Volkskunde, Philosophie und Geschichte. Nach weiteren Studienjahren in Erlangen und Greifswald legte ich am 11. Mai 1938 in Breslau das Examen rigorosum ab. Seit dem 1. Oktober 1938 bin ich Schriftleiter im Gauverlag NS. Schlesien.

Kurt Kaiser.

Abschließend danke ich Herrn Prof. Dr. Dr. Merker für seine Anteilnahme an dieser Arbeit.